

الفيصل
Alfaisal
العددان ٤٩٥ - ٤٩٦ ربيع الآخر - جمادى الأولى ١٤٣٩هـ يناير - فبراير ٢٠١٨م
فن الغرافيتي العربي
يكتبون رفضهم
أندريه بريتون : شاعر أسود كبير
الإمبراطور المخلوع يوميات محمد ملص
فيصل دراج يكتب سيرته الذاتية
تركي الحمد : الأزمة تفرز مثقفها
كريم مروة:
الاشتراكية كانت كذبة كبيرة
9 780002 581141
www.alfaisalmag.com



ص ب : ٥١٠٤٩ الرياض ١١٥٤٣ المملكة العربية السعودية هاتف : ٤٦٥٢٢٥٥ ١١ ٠٠٩٦٦ فاكس : ٤٦٥٩٩٩٣ ١١ ٠٠٩٦٦

P.O. Box 51049 Riyadh 11543 Kingdom of Saudi Arabia Tel: 00966 11 4652255 Fax: 00966 11 4659993



ص.ب (٣) الرياض ١١٤١١ المملكة العربية السعودية - هاتف ٤٦٥٢٢٥٥ / ٤٦٥٣٠٢٧ (١١ ٠٩٦٦) فاكس ٤٦٤٧٨٥١ (١١ ٠٩٦٦)



أسسها عام ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م

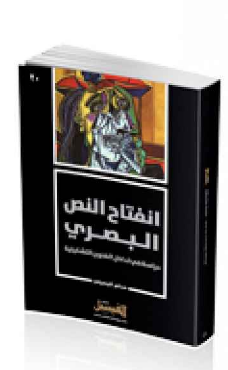
الأمير خالد الفيصل

يصدرها



العددان ٤٩٥ - ٤٩٦ ربيع الآخر - جمادى الأولى ١٤٣٩هـ / يناير - فبراير ٢٠١٨م، السنة الحادية والأربعون





٢

الملف

الغرافيتي ١٤ ← ٥١



ردمد
٠٢٥٨ - ١١٤٠
رقم الإيداع
مكتبة الملك فهد الوطنية ١٤/٠٥٤٢

رئيس مجلس الإدارة
الأمير تركي الفيصل

الناشر
دار الفيصل الثقافية

رئيس التحرير
ماجد الحجيلان
editorinchief@alfaisalmag.com

قضايا



الأساطير المؤسسة لـ«الإسلام السياسي»

(الفيصل خاص)

تتقدم جماعات الإسلام السياسي الأحزاب والتنظيمات السياسية، في استدراج جموع غفيرة من الناس واستقطابهم، ولم يعد تجاهل تأثيرها البالغ في الأوساط السياسية العربية والإسلامية خافيًا على أحد. هذا الأمر يدفع إلى تفكيك خطاب هذه الجماعات وطرح عدد من الأسئلة الشائكة حول مقولات هذا الخطاب ومداميكه الأساسية.

مسرح

«حبل غسيل».. تحقق انتشارا غير مسبوق سعوديا

(عباس الحايك)

المسرح السعودي ينشط ضمن مسارين؛ المسار الأول هو المسرح الجماهيري الذي يقدم في المناسبات، وهذا المسار يقدم مسرحًا كوميديًّا يلامس قضايا المجتمع ويتجاوز الكوميديا إلى كوميديا الفارس أو التهريج وهو ما يعرف بالمسرح الجماهيري، المسار الآخر هو مسار المسرح النوعي أو مسرح المهرجانات، وهو الذي يقدم عروضًا مسرحية تبتعد في الأغلب من ملامسة القضايا الاجتماعية المحلية إلى قضايا إنسانية أكثر شمولية.

تحقيقات



صورة المثقف العربي والتدخين: نصوص النيكوتين (سامر إسماعيل)

لا تمر معظم صور الكتّاب العرب على المجلات الثقافية والجرائد من دون مرافقة سيجاراتهم المشتعلة في الصورة، حتى لتتخيل أن القراء العرب مصابون بكُحةٍ مزمنة من سحابات الدخان المنبعثة من صور كتّابهم، والأمثلة كما سنرى في هذا التحقيق كثيرة جدًّا، فسيجارة الكاتب السوري الراحل ممدوح عدوان كانت لازمة لا تنطفئ في يده اليسرى وسعاله الذي كان يلاحقه ككلب تراه إشارةً لحضوره في الندوات واللقاءات الثقافية.

ميديا



الهاكرز إلى أين؟

(عبدالله بن محمد)

على شبكة الإنترنت تحوّلت أعمال القرصنة إلى فرص للجريمة والتحركات الشعبية حتى التّدخل في الشؤون السياسية للدول الأخرى. فمَن الهاكرز؟ وهل يمكن إيقافهم؟ الأشهر الستة الأخيرة كانت حاسمة على الصعيد السياسي بأوربا بعد أن توجه الناخبون في كل من النمسا وهولندا وفرنسا والمملكة المتحدة إلى صناديق الاقتراع. وقد تميّزت مدة ما قبل الانتخابات بالمخاوف من أن تتمكن القوى المعادية، التي تنشط على الإنترنت، من التلاعب بنتائج الانتخابات.

ثقافات

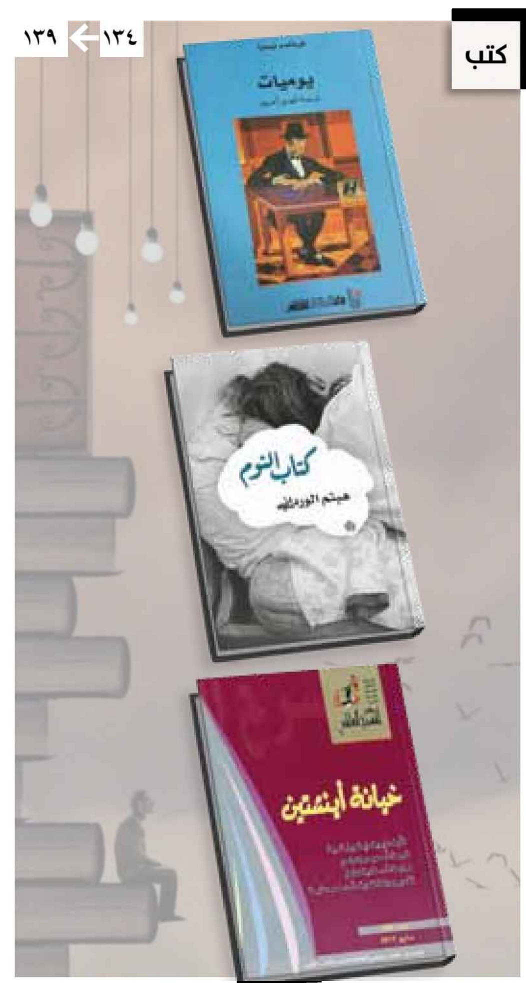


سيلڤيا بلاث.. شذرات من دفتر اليوميات

(تحسين الخطيب)

عُرفت بلاث بوصفها شاعرة ذات نزعة اعترافية صارخة؛ حيث «الأنا»، وتجربتها الشخصيّة، هما الفضاء الذي تدور فيه القصيدة؛ تلك التجربة التي لا تتردد عن «البوح» بكلّ ما هو حميميّ، وخارج عن المألوف: العذابات والمرض والجنس. هي شاعرة من طينة شعراء ملعونين أفنوا حيواتهم إمّا في المصحات العقلية وعيادات الطب النفسي، أو بدّدوها منتحرين.

كتب



فنون



أبو بكر سالم صوت احتفال كوني

(محمد ديريه)

يمكنك دائمًا أن تستمع إلى الموسيقا وحيدًا أو على طاولة العشاء، لكن ليس أبدًا حين يكون الصوت صوت موكب مهيب قادم من بعيد كصوت أبو بكر، ليس أبدًا حين يصدح رجل بسبعة أصوات وخمس هيئات ويد حين تلقي العود تدوزن الإيقاع وتقول للجمهور: هاكم هذا السطر كي تشاركوا في الاحتفال الكوني، غنوا وقوفًا، اجلسوا واقفين، كونوا منتصبين حتى أنتهي من وصايا الكمال.

كُتّاب





www.alfaisalmag.com

مدير التحرير

أحمد زين

الإخراج

ينال إسحق

التنفيذ

رياض دفدوف

مبارك علي

الموقع الإلكتروني

معتز عبدالماجد

التدقيق والمراجعة اللغوية

عبدالله الدوسري

محمد نصير سيد

الاشتراكات والتوزيع

جعفر عبدالرحمن

محمد المنيف

١١٤٦٥٢٢٥٥(٩٦٦+)- تحويلة: ٢٧٥٦/٦٦٤٠

مباشر ١١٢٩٣١٢٣٣(٩٦٦+)

subscriptions@alfaisalmag.com

مراسلات التحرير

editorial@alfaisalmag.com

مراسلات الإدارة

ص.ب (٣) الرياض ١١٤١١

المملكة العربية السعودية

هاتف المجلة: ١١٤٦٥٣٠٢٧ (٩٦٦+)

فاكس: ١١٤٦٤٧٨٥١ (٩٦٦+)

contact@alfaisalmag.com

الإعلانات

هاتف: ١١٤٦٤٧٨٥١ (٩٦٦+)

advertising@alfaisalmag.com



نصوص



في هذا العدد

الاشتراك السنوي: ١٠٠ ريال سعودي للأفراد، ٢٥٠ ريالًا سعوديًا للمؤسسات، أو ما يعادلهما بالدولار الأميركي خارج المملكة العربية السعودية.

السعر الإفرادي: السعودية ١٠ ريالات، الإمارات ١٠ دراهم، قطر ١٠ ريالات، البحرين دينار واحد، الأردن ديناران، مصر ١٠ جنيهات، المغرب ١٠ دراهم، لبنان ٥٠٠٠ ليرة، تونس ٤ دنانير.

الموزعون: مصر، مؤسسة توزيع الأهرام، القاهرة شارع الجلاء، هاتف: ٢٧٧٠٣١٩٥، فاكس: ٢٧٧٠٤٢٩٣، تونس، الشركة التونسية للصحافة ص . ب ٧١٩ هاتف: ٧١٣٢٢٤٩٩ فاكس: ٧١٣٢٢٠٠٤، الأردن، شركة وكالة التوزيع الأردنية، عمان، ص.ب ٣٣٧١، هاتف: ٦٥٣٥٨٨٥٥، فاكس: ٦٥٣٣٧٧٣٣، الإمارات العربية المتحدة، أبو ظبي المتحدة للطباعة والنشر والتوزيع، ص.ب ٣٩٩٥٥، هاتف: ٢٥٠١٠٩٦٧، المغرب، الشركة الشريفية لتوزيع الصحف،الدار البيضاء، ص.ب ١٣٦٨٣، هاتف: ٢٤٠٠٢٢٣، فاكس: ٢٢٤٦٢٤٩، لبنان، بيروت، شركة شرق الأوسط لتوزيع المطبوعات، ص .ب ٦٤٠٠-١١، هاتف: ٠٠٩٦١١٦٩٧٣١٠، فاكس: ٠٠٩٦١١٦٩٧٣٢٠

التوزيع داخل المملكة

الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع

هاتف: ٤٨٧١٤١٤ (٠١١) فاكس: ٤٨٧١٤٦٠ (٠١١)

الوطنية للتوزيع
AL WATANIA DISTRIBUTION

تورد قيمة الاشتراكات إلى حساب رقم: (68266066660001) مصرف الإنماء، آيبان: (SA 7805000068266066660001) مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، دار الفيصل الثقافية.

تركي الفيصل يستقبل وفد لجنة الصداقة البرلمانية الكورية السعودية



استقبل الأمير تركي الفيصل رئيس مجلس إدارة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية في مكتبه، في ١٤ ديسمبر الماضي، وفدًا من لجنة «الصداقة البرلمانية الكورية السعودية» التابعة للجمعية الوطنية الكورية، يمثّلها عدد من أعضاء الجمعية الوطنية ومن وزارة الخارجية الكورية. ناقش اللقاء أهمية التواصل بين المنظمات والمؤسسات المدنية، وخصوصًا التعليمية والبحثية منها، وسبل تعزيز التعاون وبناء العلاقات ذات الاهتمام المشترك. وجاء اللقاء ضمن جولة يقوم بها الوفد في السعودية؛ إذ زار عددًا من المؤسسات الحكومية والأهلية. الجدير بالذكر أن لجنة الصداقة البرلمانية تهدف إلى توثيق روابط الصداقة بين البلدين، وتحقيق أكبر قدر من التنسيق والتعاون في مجال الشؤون البرلمانية والدولية.

المركز يشارك في حلقة نقاش نظمتها مكتبة الإسكندرية حول «مستقبل الوطن العربي»

شارك المركز في حلقة نقاش بعنوان: «مستقبل الوطن العربي.. الثقافة والتنمية والمواطنة»؛ نظمتها مكتبة الإسكندرية، في ٢٢ نوفمبر. وافتتحت الحلقة بكلمة ترحيبية من الأمين العام للمركز الدكتور سعود السرحان، ثم تناولت الحلقة النقاشية، التي حضرها وشارك في جلساتها وفعالياتها عدد كبير من الخبراء والأكاديميين والباحثين والمفكرين في مصر والمملكة والدول العربية، عددًا من الموضوعات المتعلقة بالتنمية ومستقبل الوطن العربي، ومستقبل الثقافة في المجتمعات العربية، وآفاق المواطنة في الوطن العربي. وحذر السرحان من استمرار الجماعات غير الشرعية في محاولاتها لفرض إرادتها وهيمنتها على مؤسسات ومقدرات الدول العربية، مشددًا على ضرورة العمل على تفعيل دولة القانون في مواجهة أشكال التطرف والإرهاب كافة. من جهته، أكد مدير مكتبة الإسكندرية الدكتور مصطفى الفقي، أن المجتمعات العربية تمر بتحولات هائلة وتتجه نحو الحداثة، مشددًا على أهمية توظيف العلم والفكر من أجل التقدم والنهوض. وثمّن الفقي جهود الأمير تركي الفيصل رئيس مجلس إدارة مركز الملك

قضايا إقليمية من منظور سعودي

بالتعاون مع سفارة السويد في الرياض عقد المركز في الخامس من ديسمبر الماضي، ورشة عمل بعنوان: «قضايا إقليمية من منظور سعودي» وشارك فيها عدد من المتخصصين في الشؤون السياسية، إضافة إلى عدد من ممثلي السفارات السويدية في دول منطقة الشرق الأوسط وبعض الدول الأخرى. وقدم الأمين العام للمركز الدكتور سعود السرحان تعريفًا بالمركز وأهدافه وبرامجه وتعاونه مع أبرز الجامعات والمراكز البحثية والمنظمات من حول العالم، إضافة إلى أبرز الخدمات التي يقدمها للباحثين الزائرين من داخل المملكة وخارجها. ثم استعرض السرحان السياسة السعودية الخارجية فيما يخص القضايا الإقليمية.



وناقشت ورشة العمل التغيرات في السياسة الخارجية الإقليمية التي طرأت على منطقة الشرق الأوسط منذ اندلاع الثورات في الوطن العربي، وما رافقها من ظهور لجهات فاعلة غير حكومية في بعض الدول. كما قدمت الورشة قراءة للعلاقات والتوجهات السعودية- الروسية فيما يخص القضايا الإقليمية. وتطرقت الورشة إلى التدخلات الإيرانية في سوريا ولبنان والعراق واليمن، وتأثيرها في استقرار هذه الدول خاصة، والمنطقة عامة. وتأتي الورشة ضمن برامج المركز الدورية المتمثلة في تنظيم الندوات والمحاضرات وورش العمل، واستضافة المتخصصين السعوديين وغير السعوديين لمناقشة مختلف القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، في إقامة هذه الحلقة وغيرها من المشروعات المشتركة بين المركز ومكتبة الإسكندرية. وقد استحوذ ملف الأزمة والحرب في اليمن على النقاش في عدد من الجلسات المختلفة، فتطرق الدكتور مصطفى نصر الباحث اليمني ومدير مركز الدراسات والإعلام الاقتصادي باليمن إلى الوضع الاقتصادي المتدهور في بلاده، مؤكدًا أن التدخلات الخارجية من إيران ودعمها جماعات الحوثيين المسلحة صنعت مأساة إنسانية يعانيها ١٨ مليون شخص باليمن حاليًّا. وقدم الدكتور أحمد صادق الفاتش ورقة بحثية حول «التعليم الجامعي في اليمن»، أوضح من خلالها أن واقع التعليم الآن في اليمن سيئ جدًّا، وذهب إلى أن التعليم الجيد سيحل المشاكل كافة، ويطرد الأفكار المتطرفة، ويواجه العنف.

طالبات يتدربن على تجليد المخطوطات وزخرفتها



عقد معهد الفيصل لتنمية الموارد البشرية دورة تدريبية بعنوان: «التجليد وزخرفة المخطوطات»، لمدة يومين من ١٥ إلى ١٦ نوفمبر الماضي. وقدم الدورة فوزي خميس قدري، خبير تجليد المخطوطات وزخرفتها والمشرف على قسم التجليد بمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، وشارك فيها (١٤) طالبة متدربة من كلية السياحة والآثار بجامعة الملك سعود، وتهدف إلى تعريف الطالبات المشاركات بالمهارات الأساسية في مجال تجليد المخطوطات وزخرفتها.. وتأتي هذه الدورة ضمن برامج معهد الفيصل التدريبية، وفي إطار تقديم التجارب التي أسسها المركز في هذا المجال للطلبة في كليات وأقسام التراث والآثار في الجامعات السعودية من أجل إعداد كوادر مؤهلة للعمل في مجال السياحة والآثار وإدارة موارد التراث الثقافي، إضافة إلى تعزيز أواصر التعاون بين المركز والمؤسسات الأكاديمية ومراكز البحث العلمي.

المركز يشارك في معرض جدة للكتاب

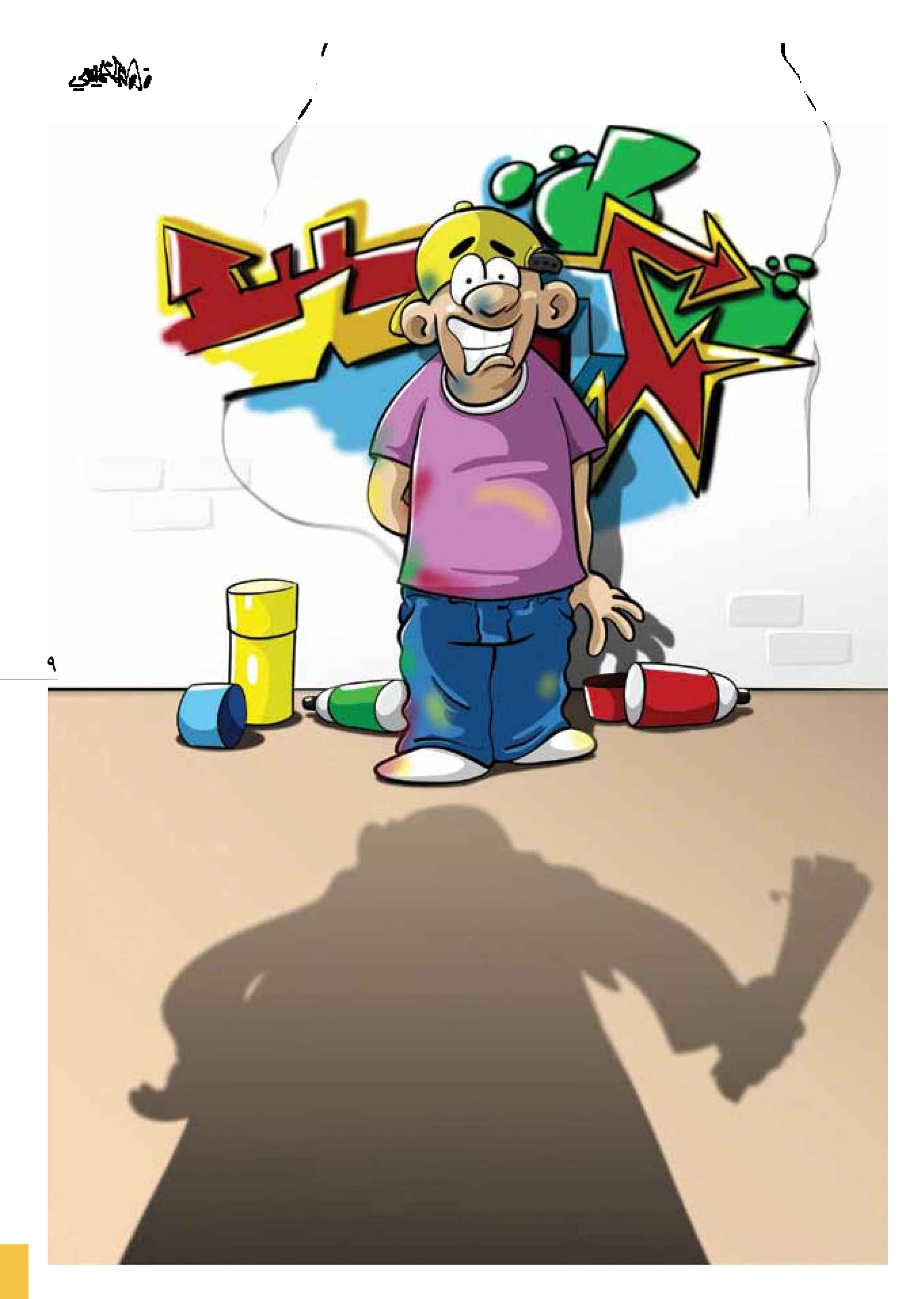


شارك المركز في معرض جدة الدولي للكتاب في نسخته الثالثة، الذي أقيم في ديسمبر الماضي، بعرض إصداراته الجديدة من كتب وبحوث ودراسات وعناوين كثيرة متنوعة؛ منها: الدراسات الإسلامية واللغوية، والدراسات المعاصرة والبحوث العلمية، وكتب التراث المحققة، إضافة إلى الموسوعة الإلكترونية «خزانة التراث»، ومجلات: «الفيصل»، و«الدراسات اللغوية»، و«الفيصل العلمية»، والكتب التي توثق مسيرة الملك فيصل. ويوفر جناح المركز الإصدارَ الجديد من الموسوعة الإلكترونية «خزانة التراث»، وهي قاعدة بيانات تضم أكثر من ١٥٠ ألف عنوان من مختلف العلوم.

«المجتمعات المسلمة الأولى في الصين» في «قراءات»



يستكشف العدد الجديد من دورية «قراءات» التي يصدرها المركز هجرة المسلمين الأولى إلى الصين في حقبة سلالات تانغ وسونغ. وتوضح خلفيات هذه الهجرة، إلى جانب مختلف الأسماء الصينية التي أُطلقت على المسلمين ومجتمعاتهم وقادتهم، شكلًا من أشكال العلاقة التي ربطت بين الإسلام والصين. ويركز هذا الموضوع على مهام القادة المسلمين ومسؤولياتهم ومواجهاتهم مع النظام الشرعي الصيني؛ إذ يتعيّن على أي مجتمع للتكيّف مع مجتمع جديد آخر، أن يخضع للتثقيف، وتناولت الدورية موضوع تحسين منظومة القادة المسلمين من سلالة منغول يوان التي ورثت العرش، ليصبح المجتمع المسلم منذ ذلك الوقت ضمن النسيج الاجتماعي التقليدي الراسخ، المتمثل في شعب الهوي والممتد حتى اليوم.



القوة الناعمة في الصين منذ عصر ماو إلى عصر شي



نظم المركز في ٢٩ نوفمبر الماضي حلقة نقاش بعنوان: «القوة الناعمة في الصين منذ عصر ماو إلى عصر شي»، شاركت فيها الدكتورة وانغ يوتنغ، الأستاذة المشاركة في علم الاجتماع بالجامعة الأميركية في الشارقة، والدكتور تشاي شاوجن، الباحث الأول في وزارة الثقافة وتنمية المعرفة (الإمارات)، ومحمد السديري، متخصص في العلاقات الصينية- الشرق أوسطية وباحث غير مقيم في وحدة الدراسات الآسيوية بمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية. وتحدث في بداية الحلقة الدكتور تشاي شاوجن، عن الصناعة الثقافية في الصين التي تعد عنصرًا محوريًّا في سياسة القوة الناعمة الجديدة، مشيرًا إلى أن الصين بدأت منذ عام ٢٠٠٠م في التفكير إستراتيجيًّا في تطوير هذه القوة جنبًا إلى جنب مع تطوير منتجاتها الإعلامية والتجارية الأخرى. وقال شاوجن في الحلقة، التي عقدت بحضور رئيس مجلس إدارة المركز الأمير تركي الفيصل، وعدد من الأكاديميين والباحثين والمتخصصين: إن وزارات مثل الخارجية والتعليم والثقافة تعمل معًا لتصميم خطط وبرامج وإطلاق مراكز ثقافية وتعليمية خارج الصين من أجل الارتقاء بالدبلوماسية الثقافية الصينية، لافتًا إلى وجود تعاون ثقافي كبير مع الدول العربية في السنوات الأخيرة، مثل: معارض الكتب الدولية، والمهرجانات الثقافية. وأضاف أن عددًا من المؤسسات الحكومية والقطاع الخاص الصينيين أنشآ معاهد تعليمية وثقافية وقنوات إعلامية ومراكز طبية خارج الصين، تخدم المهاجرين والجاليات الصينية في عدد من الدول، مؤكدًا على أن موسم الحج بوصفه ركنًا دينيًّا وثقافيًّا يلعب دورًا مهمًّا في تطوير العلاقات الثقافية بين السعودية والصين. في حين تحدث محمد السديري عن بدايات القوة الناعمة للصين منذ الخمسينيات، عندما أظهرت الصين تضامنها وتعاطفها ودعمها للشعوب ومنها العربية ضد السياسات الغربية؛ إذ استقبلت عددًا من الوفود العربية السياسية والتجارية المؤيدة لتجربة الصين السياسية. وقال السديري: إن الصين قامت بعد الثورة الثقافية الصينية خلال الستينيات، بطباعة بعض كتبها السياسية وترجمتها إلى اللغات الأخرى ومنها العربية، واستقبلت عددًا من الكُتاب والمفكرين والسياسيين العرب، حيث تعلم بعضهم في الجامعات الصينية، وساهموا في الكتابة والترجمة بين اللغتين العربية والصينية في جامعة بكين.

أما الدكتورة وانغ يوتنغ، فتناولت هجرة الصينيين حول العالم مع تركيزها على منطقة الخليج العربي، وبخاصة الإمارات التي أصبحت ممثلة في مدينة دبي مكانًا جديدًا مفضلًا لهجرة الصينيين في السنوات الأخيرة، في حين كانت منطقة الحجاز الوجهة المفضلة في الماضي وبخاصة في الخمسينيات. وأضافت يوتنغ أن الوجود الصيني في مدينة دبي حقق مكاسب جيدة؛ إذ أصبحت بعض المناطق في هذه المدينة تعد أكثر صينية بعد أن كانت فارسية منذ ثمانينيات القرن الماضي، حيث أنشأت الجاليات الصينية في الإمارات متاجرها ومطاعمها الخاصة حتى مطبوعاتها باللغة الصينية. وتطرقت يوتنغ إلى الهجرة العربية والإفريقية إلى الصين، وبخاصة في مناطق الجنوب الغربي الصيني؛ التي ركزت على التجارة والدراسة في الجامعات، إلا أن الصين إلى الآن لم تؤسس نظامًا محددًا يساعد في استقبال المزيد من المهاجرين الأجانب.

إخماد الحرائق..
كيفية إنهاء النزاع المسلح في العراق وسوريا واليمن

عقد مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية في ٢٠ من نوفمبر الماضي، محاضرة بعنوان: «إخماد الحرائق: كيفية إنهاء النزاع المسلح في العراق وسوريا واليمن» قدمها مارتن غريفيث المدير التنفيذي في المعهد الأوربي للسلام في بروكسل، وتناولت عددًا من قضايا الحروب والصراعات في الشرق الأوسط.



في بداية المحاضرة عد غريفيث إيران الرابح الأكبر من النزاعات والصراعات في العالم العربي، مؤكدًا أن هدفها إيجاد وتأمين ممر بري لها من طهران إلى البحر المتوسط عن طريق سوريا ولبنان. واتهم إيران بأنها أسهمت في هذا الصراع من أجل تصدير ثورتها الإسلامية، مشددًا على أنه لا توجد دولة في العالم لديها القدرة والمهارة في مساعدة الميليشيات ودعمها لتحقيق أهدافها في سوريا والعراق مثل إيران، وأن فاعلية حزب الله في لبنان شاهد على ذلك.

وعزا غريفيث تأخر الحل في سوريا إلى كثرة التدخلات الأجنبية، وانخراط الجماعات الإرهابية في الصراع، إضافة إلى الحروب بالوكالة داخل سوريا، وتابع قائلًا: «أعتقد أن داعش ستنهزم وتخرج من سوريا، فالسوريون أكثر من يكره داعش، وليس هناك منتصرون في سوريا، كما أن نظام الأسد تعرض لخسائر كبيرة وسوف يُهزَم، ولكن المعارضة السورية بحاجة لفكر جديد، وأن يكون لديها إستراتيجية تعمل من خلالها، وخطة للانتصار وليس الاستسلام»، مشيرًا إلى أن السوريين بحاجة للدعم لمواجهة الحرب والدمار، «والمساعدة في الضغط على روسيا وتركيا وجبهة النصرة والمقاتلين في سوريا لدعم إنشاء حكم رشيد، فغالبية السوريين يريدون العودة لبلادهم».

وأوضح مارتن غريفيث، في المحاضرة التي أدارها الدكتور يحيى الزهراني، وسط حضور كبير من المختصين في الشؤون السياسية والخبراء والأكاديميين وسفراء الدول الأجنبية والشخصيات العامة، أن الدبلوماسية الدولية بذلت كل جهودها، في حين انتهت طموحات المعارضة السورية، ولهذا يجب تغيير الإستراتيجية واعتماد أفكار وخطط جديدة. وفي الشأن اليمني، ذهب غريفيث إلى أن الحرب في اليمن تختلف عن الحرب في سوريا، ففي سوريا، كما يقول: الحل أمر ممكن، ولكن فرص الحل تتضاءل في اليمن مع مرور الوقت، موضحًا أن الأزمة الاستثنائية في اليمن ذات بعد إنساني، وأنها أسوأ مما يحدث في العراق وجنوب السودان. وأضاف أن ما زاد في تفاقم مأساة اليمن وجود نزاع بين أطراف تحارب بالوكالة، مشيرًا إلى أن الأزمة في اليمن استثنائية لكن يمكن حلها. وشدد على أن الحل وتسوية الخلافات يجب أن يكونا بين اليمنيين أنفسهم.

واقترح الخبير والمحلل السياسي الدولي، لعمل مفاوضات ناجحة في اليمن، ألا يكون هناك وقف لإطلاق النار «دون تأييد سياسي مع إشراك القبائل في الحل وليس الجنوب فقط، فهذا شيء مهم وضروري، حتى يُمنَح اليمنيون فرصة المشاركة السياسية وبناء يمن جديد»، محذرًا من العزلة بالنسبة للحوثيين، ومشيرًا إلى أن العزلة قد تؤدي إلى تعنتهم في اتخاذ المواقف، ومشيدًا بالتحالف العربي واهتمامه بمصلحة اليمنيين؛ لذا فقد فتح المطارات والموانئ ووضع نظامًا للتفتيش والفحص. وبالنسبة للملف العراقي قال مارتن غريفيث: «يجب تفكيك الميليشيات المسلحة في العراق؛ لإنهاء الصراع وتكريس الأمن، ولن يكون هناك بلد آمن في وجود الميليشيات»، مشيرًا إلى وجود «تطور وتقدم في الشعور الوطني في العراق، مع أهمية إشراك العرب السُّنة».

صنع السياسات في دول مجلس التعاون الخليجي

عقد المركز حلقة نقاش في نوفمبر الماضي بعنوان: «صنع السياسات في دول مجلس التعاون الخليجي: الدولة، المواطنون، والمؤسسات»، شارك فيها الدكتور مارك تومبسون، الباحث المشارك بالمركز وأستاذ العلاقات الدولية بجامعة الملك فهد للبترول والمعادن، والدكتور نيل قيليام، باحث رئيس في معهد تشاتام هاوس. وبحثت الحلقة دور المؤسسات المدنية والحكومية في خلق بيئة مناسبة تتمتع بمستوى جيد من الشفافية، وتكون قادرة على إشراك المواطنين في عملية صناعة وتشكيل القرار في دول منطقة الخليج. ويعد مجلس التعاون الخليجي، من وجهة نظر الباحثين، لاعبًا أساسيًّا في الشرق الأوسط خصوصًا عقب عام ٢٠١١م، وعلى الرغم من تنامي أهمية الدول الخليجية وبخاصة الكويت، وقطر، والسعودية، والإمارات، ونموها ككيان جماعي ممثَّل في مجلس التعاون الخليجي، فإن هناك القليل من الاهتمام تجاه آليات صناعة القرار السياسي. ومن هنا ينطلق الباحثان المشاركان في حلقة النقاش في تقديم كتابهما الجديد الذي يحمل عنوان الحلقة: «صنع السياسات في دول مجلس التعاون الخليجي: الدولة، المواطنون، والمؤسسات»، ويتناولان فيه تحليل الدور الحيوي الذي بدأت تقوم به المؤسسات في تشكيل العملية السياسية في دول الخليج العربي. ويتزامن هذا العنوان مع تطوُّرين أساسيين منحا المؤسسات أهمية جديدة في عملية صياغة السياسة وهما: ظهور جيل جديد من القادة في الخليج، وانخفاض أسعار النفط؛ إذ أجبر هذان التغيران -إضافة إلى التغير الديموغرافي الدراماتيكي- الدولة والمواطنين على حد سواء على إعادة تقييم طبيعة العقد الاجتماعي الذي يجمعهما.

المؤتمر السنوي: الهجرات والشبكات العلمية في الحجاز

عقد المركز المؤتمر السنوي للفكر السياسي الإسلامي بعنوان: «مكة المكرمة والحجاز في عصر الاستعمار: الهجرات والشبكات العلمية في القرنين التاسع عشر والعشرين»، بمشاركة نخبة من المفكرين والأكاديميين والباحثين المحليين والدوليين، في المدة من ٦ إلى ٧ من ديسمبر الماضي، في قاعة معهد الفيصل لتنمية الموارد البشرية بالرياض.

وافتتح الأمين العام للمركز الدكتور سعود السرحان فعاليات المؤتمر، بتقديم تعريف عن المؤتمر ومحاوره وجلساته. وقدّم بحثًا عن الداعية الشهير عبدالرشيد إبراهيم التتري، متناولًا رحلته وتجربته في الحجاز في المراحل الأولى من حياته؛ إذ أوضح أن الوحدة الإسلامية قبل الحرب العالمية الأولى كانت مهمة جدًّا ودفعت البريطانيين للبحث عمن يقف وراءها في الحجاز وتركيا، مشيرًا إلى أن عبدالرشيد تعامل مع الحج بوصفه موسمًا سياسيًّا وعملًا ضد الدول المسيحية المستعمرة للحجاز.

وأوضح فيصل أبو الحسن رئيس وحدة الفكر السياسي المعاصر في المركز أن المركز اختار عنوان «مكة المكرمة والحجاز في عصر الاستعمار: الهجرات والشبكات العلمية في القرنين التاسع عشر والعشرين» لمؤتمره؛ بحثًا عن جميع الأحداث والتحولات في مكة والحجاز قبل الحرب العالمية الأولى إبَّان حقبة الاستعمار بين البريطانيين والروس والأتراك، ودور العلماء والمفكرين في هذه الحقبة الزمنية، وبيان دور المملكة في قيادة العالم الإسلامي إثر سقوط الخلافة العثمانية.

من جهته أكد منصور عبدالباقي بخاري الباحث في التاريخ والفقه الإسلامي أهمية المؤتمر وأوراقه العلمية التي تميزت بالشمولية.





وتحدث كيمل آيدن من جامعة نورث كارولينا الأميركية، عن مكة بوصفها مركزًا للعالمية الإسلامية في المدة من ١٨٨٢ إلى ١٩٨٠م، مبينًا أن هذه الحقبة شهدت تنافسًا بين العثمانيين والبريطانيين والروس للوصول للحجاز، مشيرًا إلى دور الملك فيصل في جعل الحجاز مركزًا للعالم الإسلامي في ظل صراع مع الدولة المصرية والرئيس جمال عبدالناصر، وربْط كثيرٍ من الدول بمكة والحجاز، وتكوين تحالف إسلامي واسع شمل مصر وباكستان، ودولًا إسلامية عالمية ضد المد السوفييتي.

ويقيّم الباحثان في هذا الكتاب العلاقة المتغيرة بين الدولة والمواطن والدور الذي تلعبه المؤسسات الرسمية وغير الرسمية من أجل هذا التغيير وتوجيه السياسات. وتحدث الباحثان، خلال حلقة النقاش، عن كيفية تجاوب المؤسسات الأكاديمية، والاجتماعية، والاقتصادية لعملية صناعة القرار المتزايدة في التعقيد التي يطالب فيها المواطن بخدمات أفضل وقدر أكبر من التمكين والمشاركة، ويتحتم فيها على دول الخليج توسيع دائرة المشورة والمشاركة، كما أشارا إلى غياب الدراسات أو البحث العلمي الأكاديمي الضروري حول دور المؤسسات المهم في هذا المجال، موضحين أن فهم التطور المؤسسي وطرق صناعة القرار لا يزالان ضعيفين في الأوساط الأكاديمية! في الوقت الذي تشهد فيه طبيعة العلاقة بين الدول والمواطنين تغيرًا مستمرًّا وسريعًا. والكتاب الجديد الذي أطلقه الباحثان على هامش حلقة النقاش، واشترك فيه عدد من الأكاديميين والممارسين، يعد مناسبًا للباحثِين وصانعِي السياسة على حد سواء.

وتطرق الباحث صهيب بايج من جامعة كاليفورنيا بيركلي إلى «الشبكة البحثية الهندية والحجاز العثماني ١٨٢١-١٨٧٩م، خلفاء الشاه ولي الله»، وارتباطهم بالحجاز. واستعرض هونغ تاك واي من جامعة هونغ كونغ «الهوية الدينية على الحدود: تعاون المسلمين مع إمبراطورية تشينغ خلال حروب الخوجة أواخر القرن ١٨ وأوائل القرن ١٩ الميلاديين»، مبينًا أن أتباع الأديان تعرضوا لإجراءات غير قانونية وعقوبات شديدة في الصين.

وركزت جلسة أخرى على موضوع «العلماء المنفيون، وصعود الإسلام العالمي الناشئ»، على الشبكات البحثية الرسمية للعلماء القادمين من المجتمعات المستعمرة وتراثهم الأيديولوجي ومن عاصرهم وتلاميذهم ومن حمل الأيديولوجيا الخاصة بهم من بعدهم، والسياسات على مستوى الدولة والمواقف وتأثيرها في مختلف الحركات والأفكار. وألقت الباحثة أمّيك كاتمان من جامعة أمستردام ورقة بعنوان: «الحجاز من خلال عيون الثوار المغاربة المناهضين للاستعمار في عام ١٩٠٤م، رحلة الحج لمحمد بن جعفر الكتّاني». في حين تحدث مصطفى عبدالعال من جامعة كمبريدج عن «من مكة إلى كادونا: الروابط والتأثيرات، وانعكاساتها على الحياة الاقتصادية والاجتماعية لمجتمعات شمال نيجيريا». ورصد الباحث مصطفى بايج من جامعة إكستر «تأثير علماء الحرمين الشريفين: الشبكات البحثية بين الهند البريطانية والحجاز في أواخر القرن ١٩ وأوائل القرن ٢٠ الميلاديين».

وشهد اليوم الثاني للمؤتمر محاضرةً افتتاحية للباحثة أورليخ فريتاج من مركز ليبينز الشرق الحديث في ألمانيا بعنوان: «درب المتعلم: بيت نصيف بوصفه نقطةَ التقاء الدوائر الإصلاحية». فيما جاءت الجلسة الثالثة بعنوان: «التجار، والأقليات، والمهاجرون»، وتناولت الشبكات العامة؛ مثل: سلالات التجار المسلمين التي نشأت في الحجاز وخلفياتها الدينية والعلمية، وهجرة الأقليات المسلمة «الصينية والروسية وغيرهما» التي استقرت في الحجاز. وقدم محمد السبيطلي الباحث في المركز دراسةً تاريخية للمجتمع المكي في القرن ١٩ الميلادي، في حين تحدث تيكا راماديني من مركز ليبينز الشرق الحديث في ألمانيا عن «الهجرة من أجل التعلم: المرأة الجاوية في مكة في أوائل القرن ٢٠ الميلادي». وسلط الباحث منصور بخاري الضوءَ على «الهجرة التركستانية وأثرها في مجتمع المدينة المنورة». وقدمت الباحثتان هدى عبدالغفور أمين من جامعة الملك عبدالعزيز وهيونغ جانيس من جامعة ديوك، ملمحًا عن «الجالية التركستانية في الحرمين ١٩٤٥-١٩٧٥م من منظور اجتماعي واقتصادي». واستعرضت جلسة النقاش الرابعة التي كانت بعنوان: «سياسة الهوية، والحرمان الشريفان في القرنين ٢٠ و٢١ الميلاديين، بين المؤسسات الدينية والمعارضات الدينية»، الأفكارَ الأيديولوجية الموروثة عن القرن التاسع عشر في مكة المكرمة والمدينة المنورة، والأفكار المتعلقة بالحج، وكيفية تمثيل وتصوير مكة المكرمة في السرد الشرعي لكلٍّ من المؤسسات الدينية والمعارضين. وتحدث جيريمي كليدوستي من الأكاديمية الفنلندية عن «الإمبريالية في المنفى: ظهور ورثة الإمبراطورية العثمانية». وقدمت جينيتا كاريس الباحثة في مدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية في جامعة لندن SOAS، ورقة عمل بعنوان: «بين الأرض المقدسة والوطن: كتابات مسلمي البوسنة عن الحج في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية».



فنانو الغرافيتي يكتبون رفضهم ثم يختفون!

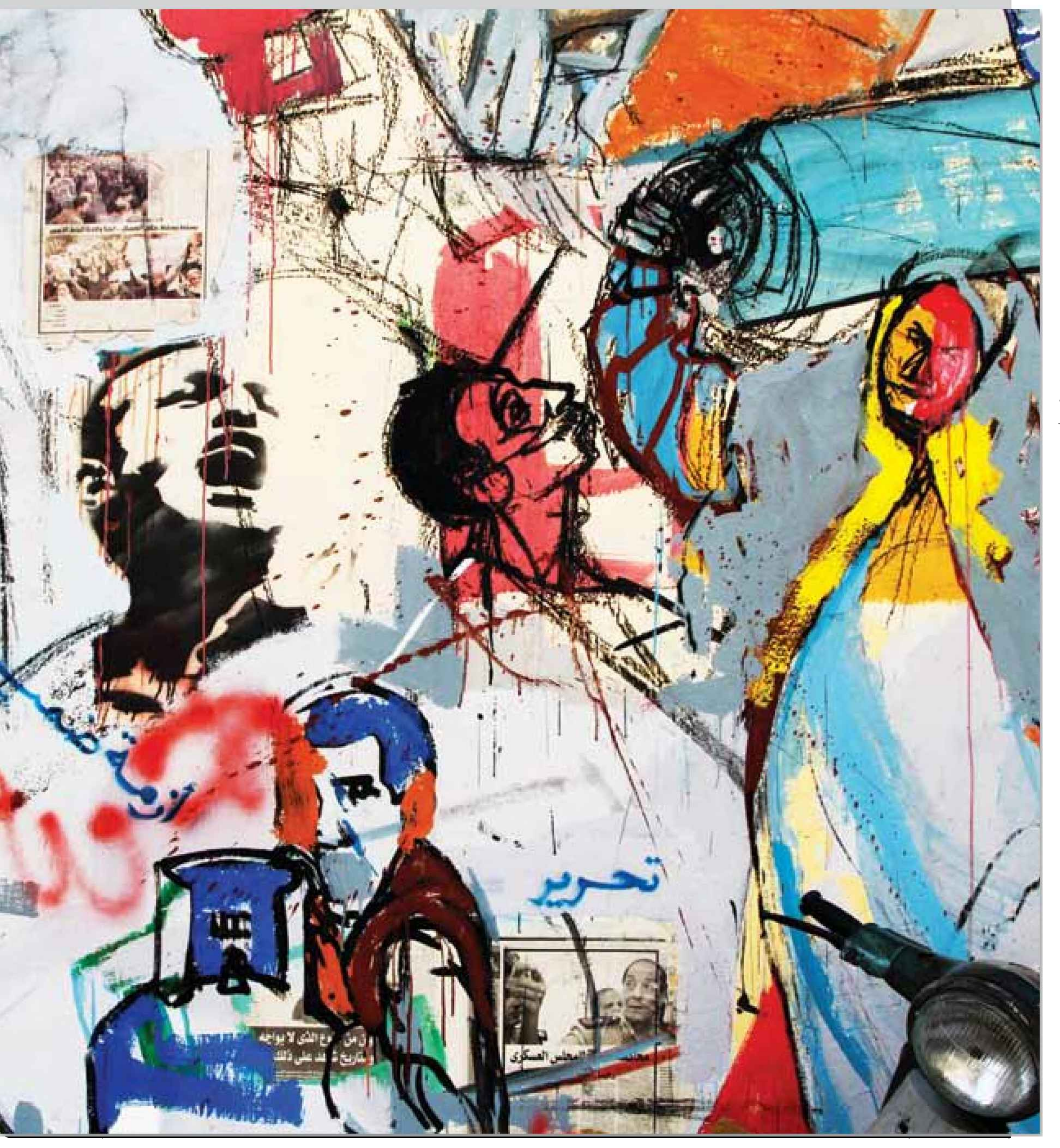
أعلن الإنسان وجوده منذ اللحظة الأولى. كان الجدار أولًا، ثم كان الإنسان. جدار الكهف، حائط المعبد، ثم جدران العالم، تحولت دفاتر، وشاشات، وقماشة، يكتب عليها الإنسان الأطوار التي عاشها، ويرسم مواقفه من الأحداث المفصلية فيها. وكلما تطور الإنسان تطورت معه أساليب الكتابة والرسم على الجدار، وكلما أخذ وعيه في التعقيد تبعًا لتعقيد نظام الحياة نفسها، تعقدت معه وسائل التعبير ومضت شوطًا بعيدًا في التماهي مع راهنها.

تمددت أسماء الكتابة على الجدران إلى أن أصبحت تعرف باسم «الغرافيتي»، الذي بدوره يعبر عن نفسه في أشكال متنوعة، ويجد في الفضاء العام بغيته، سواء تمثل في أمكنة مجهولة بعيدة من عيون مؤسسات العقاب، أو داخل محطات المترو وجدران المدن الكبيرة. في اللحظة العربية الراهنة، اللحظة التي تمتد منذ أعوام قليلة إلى الآن، قدم الغرافيتي بُعدًا آخر، ليس جديدًا لكن أكثر جذرية عندما يتحول من وسيلة لقول الوجود في لحظة بدائية أو طريقة لجعل المكان جميلًا عبر تزيينه في لحظة متقدمة نوعًا ما، أو للبوح والمشاكسة الساخرة في لحظة أخرى، إلى عنصر، وليس وسيلة فقط، في مواجهة البطش والظلم، في مقاومة الاحتلال والطائفية ورفض التهميش ومحو الوجود، في الموقف من تسليع الحياة وتهميش الإنسان.

تحدثت الجدران العربية خلال ما سمي بـ«الربيع العربي»، أكثر مما تحدث الإنسان العربي، وقالت هواجس الفرد، وأفشت مخاوف المجتمع ورعبه، وقادتهم إلى الطريق، بمعنى آخر. أصبحت هذه الكتابة أحد وجوه هذه الثورات، فواجهت الرشاش والبندقية حتى المدفع. تحولت الجدران في المدن العربية إلى ملاذات للتعبير عن أكثر القضايا حساسية. في الظلام ينطلق فنانون مجهولون، يخفون أسماءهم وهوياتهم خلف أقنعة مستعارة، ويقولون كتابةً ورسمًا على جدار، ما لا يمكن أن يقال علنًا، وهو ما يجعل الأنظمة تخشى على هيبتها وسلطتها فتسارع إلى محو الكتابة والرسم، لكن الكتابة نفسها تكون قد طارت وعرف بها الجميع. تكلمتْ كثيرًا الجدران العربية وهتفت بشعارات تندد بالسلطة الغاشمة مرةً، وتطالب بالحرية والعدالة والعيش الكريم مراتٍ.

اكتسب هذا الفن أهمية بالغة في العالم كله، وأصبح منطوق شرائح واسعة من البشر، من هنا جاء اختيار «الفيصل» له ليكون موضوع الملف في هذا العدد، الذي تحدث فيه نقاد وفنانون وباحثون عن أدوار الغرافيتي وتأثيره في المجتمع وفي الفن نفسه، منذ أن كان حفرًا ونقشًا حتى الرش بالبخاخ والرسم بالريشة والكتابة بكل ما له لون.

الجدران تهتف..
ثورة الغرافيتي الثانية في العالم تنفجر في ميدان التحرير



سمير غريب ناقد مصري

منذ قديم الزمان كانت الجدران، ثم كان الإنسان. في البداية لم يكن قادرًا على الكلام فأنطق الجدران. عبّر الإنسان الذي سمّيناه البدائي عن نفسه بالخربشة على جدران الكهوف التي لاذ بها من هول الطبيعة. تحسنت قدراته فرسم عليها بالألوان. علم الإنسان على الجدران دون معلم حتى تعلم. وارجعوا إلى صور كهوف «لاسكو» في جنوب غرب فرنسا، ١٧٥٠٠ عام، التي احتوت على ٦٠٠ رسم ملون و١٥٠٠ نقش على جدرانها الداخلية! عندما نشأت أقدم الحضارات كان عمادها أيضًا رسم الإنسان على الجدران. كانت الحضارة الفرعونية في أبرز وجوهها حضارة الجدران. هي الحضارة الوحيدة التي تركت تاريخها كله عليها الذي استمر آلاف السنين. لذلك استطاعت البشرية أن تعرف تفاصيلها وأن ينشأ علم كبير اسمه المصريات أو «إيجيبتلوجي». كانت الكتابات والرسوم على الجدران هي وسيلة الإنسان في التعبير عن نفسه، عن علاقته بالخالق وعلاقته بالطبيعة وبالآخرين، وكانت وسيلة الإعلام التي تنقل الإخبار. في الحضارة الرومانية ترك المصارعون رسائل فاحشة في كثير من الأحيان على جدران الكولوسيوم في روما. نظر علماء الآثار إلى الكتابة على الجدران الخارجية لمباني مدينة بومبي التي جمدتها حمم البركان فوجدوا كتابات الحب والشعر.

استمر تعبير الإنسان على الجدران في كل الحضارات الأخرى وفي كل الأديان. كانت جدران أماكن العبادة بالطبع هي الأولى بتعبير الإنسان. عندما منع الإمبراطور الروماني المسيحية في مصر، هرب مؤمنون بها إلى كهوف في الصحراء وأسسوا نظام الرهبنة. على جدران هذه الكهوف عبّروا عن معتقداتهم بالكتابة والرسم، ثم أقاموا الأديرة ليعتكفوا فيها، وارجعوا إلى صور جدران دير الأنبا أنطونيوس على سفح جبل الجلالة في محافظة البحر الأحمر بمصر، أول دير أنشئ في العالم. بعد ذلك باثني عشر قرنًا غيَّر مارتن لوثر التاريخ المسيحي بكتابة انتقاداته للكنيسة الكاثوليكية على باب كنيسة مدينة فيتنبرغ بألمانيا، مؤسسًا بذلك للمذهب البروتستانتي. بعدما ظهر الدين الإسلامي ابتكر المسلمون فنين رائعين على جدران مساجدهم: الخط العربي بأشكاله المتنوعة، ورسوم الأرابيسك المجردة. هذه مجرد أمثلة على علاقة الأديان بالكتابة والرسم على الجدران. لكن هذه الممارسة بدأت كما أوضحت تلقائية، واستمرت كذلك قبل الأديان ومعها؛ لأنها مرتبطة بوجود الإنسان في كل مكان وزمان.

شخصيًّا تفتَّح وعيي على هذه الرسومات في طفولتي. كنت أرى واجهات بعض من بيوت الجيران في منفلوط في صعيد مصر وقد ازدانت برسومات ملونة للكعبة ولجمال وأشخاص وهلال ومعها هذه العبارة الأثيرة: «حج إلى بيت الله الحرام، وزار قبر النبي عليه الصلاة والسلام الحاج فلان بن فلان. حج مبرور وذنب مغفور». كان هذا إعلان كبير واضح على حج صاحب البيت بطريقة فنية بسيطة تخصص فيها بعض النقاشين. أنتقل مباشرة إلى مثال آخر لم أعشه لحسن الحظ، لكن حكاه لي صديقي بهجت النادي الكاتب المقيم في باريس. حكى لي أنه اعتُقل في أواخر الخمسينيات من القرن الماضي، وتنقل بين سجون ومعتقلات عدة في مصر، كان منها سجن القلعة في القاهرة. منذ سنوات عدة زار بهجت مصر، وذهب إلى القلعة فوجد السجن وقد أصبح متحفًا. بحث عن الزنزانة التي كان فيها، وكم كانت المفاجأة عندما وجد ما كتبه ورسمه هو ونزلاء هذه الزنزانة ما زال على جدرانها. هذا فصل آخر من تاريخ الكتابة على الجدران. أبرز مثال عليه هو برج قلعة لندن. ضمت هذه القلعة المتجهمة، في تاريخها الطويل والمليء بالأحداث، رجال دين وعلماء وسياسيين فضلًا عن مجرمين ومتآمرين وخونة معظمهم عبّروا عن أنفسهم بالكتابة والرسم على جدرانها. بجوارها برج بوشامب، الذي بناه توماس بوشامب عام ١٣٩٧م. في هذا البرج أكبر عدد من الكتابات على الجدران، لكن كثيرًا من نزلائه لم يعبّروا عن أنفسهم طواعية بل أجبروا على الكتابة تحت الإكراه الشديد لدفع ثمن الولاء لدينهم أو لآرائهم السياسية.

حرب الجدران

رحلة طويلة عبر الزمان حتى أصبحت الكتابة والرسم على الجدران ظاهرة فنية عالمية يمكن التعرف على بداياتها في الستينيات من القرن الماضي. خرجت الظاهرة من جدران محددة

ومناسبات معينة إلى فراغ الشوارع والميادين. بدأت في فيلادلفيا بالولايات المتحدة الأميركية عندما وجد أهالي أحد أحيائها عبارة «كورنبريد يحب سينثيا» منتشرة على الجدران. اشتهر الفتى كورنبريد واعتبر مؤسس الغرافيتي المعاصر. في الوقت نفسه تقريبًا بدأ أطفال في مدينة نيويورك بالكتابة على الجدران بشكل بسيط، مجرد اسم الكاتب أو رسالة إلى طفل آخر أو كلمة حب. لكنهم أدخلوا من دون أن يقصدوا عنصرين جديدين في الظاهرة هما: الشهرة والأسلوب. اشتهر من هؤلاء الأطفال من كان يوقع باسم «تاكي ١٨٣». هو لم يكن أول طفل يكتب على الجدران في نيويورك لكنه بالتأكيد حصل على أكبر قدر من الاهتمام. حفظ تاريخ الغرافيتي هذا الاسم. أخذوا يتنافسون على مساحات فارغة. بدأت حرب الجدران التي دخلها السود في الأحياء الفقيرة ليعبّروا عن عدائهم للتفرقة العنصرية. سرعان ما بدأت الظاهرة في الانتقال عبر الدول. أذكر أن دهشتي كانت عظيمة عندما ذهبت إلى باريس في أواخر السبعينيات من القرن الماضي، وفوجئت برسومات وكتابات على جدران أنفاق المترو تحت الأرض. كيف دخل هؤلاء العفاريت إلى هنا ورسموا؟

إنها ثورة الغرافيتي، المصطلح الذي ظهر مع هذه الثورة في السبعينيات من القرن العشرين، ويعني ببساطة الكتابة والرسم على الجدران. أصبح الغرافيتي ثورة باندماجه مع فن شعبي جديد ظهر في الولايات المتحدة اسمه الهيب هوب. واقع الأمر أنه لم يكن فنًّا فقط، كان ثقافة شبابية عبّرت عن نفسها بالغرافيتي الذي استخدمه نشطاء سياسيون وجماعات من السود وغيرهم، وعبّرت عن نفسها بموسيقا الراب ورقص البريك دانس Break dance وهو التعبير الجسدي لموسيقا الراب الغنائية السريعة، وهي بدورها تحتل المنطقة الرمادية بين الكلام والنثر والشعر والغناء. في هذه المرحلة بدأ الغرافيتي يصبح فنًّا متخصصًا يتميز فيه فنانون وتشتهر منهم أسماء كان من أولها «أوج سليك».

في ميدان التحرير والشوارع المحيطة به بعد ٢٥ يناير ٢٠١١م، سجل شباب الغرافيتي تاريخًا خاصًّا، بعد أن اجتاح كل حوائط المنطقة

شهد عام ١٩٨٣م الإفراج عن فلم وثائقي عن ظاهرة الغرافيتي في تلك المرحلة، أخرجه توني سيلفر وأنتج بالتعاون مع هنري شالفانت. كان حول الهيب هوب مع التركيز بشكل كبير على مشهد الكتابة على الجدران. سجل الفلم مجموعة من الأسماء المرتبطة بهذا المشهد في ذلك الوقت، مثل: فوتشرا، دوندي، زفير بين كثير من الأسماء الأخرى. وعرض الفلم أيضًا وجهات النظر المعارضة لهذه الظاهرة.

الأحداث السياسية الكبيرة في العالم

أصبح الغرافيتي مرتبطًا بكل الأحداث السياسية الكبيرة في العالم. يسارع فنانوه بالوجود في مكان الحدث والمشاركة فيه وتسجيل مواقفهم منه. إنهم كالفنانين الرحّل لا ينتظرون دعوة للمشاركة، بل يدفعهم شعور داخلي بالواجب أو تلبية لتضامن جماعي. هناك جداران شكّلا حدثين مهمين في تاريخ الغرافيتي المعاصر، أحدهما لأنه هُدم، والآخر لأنه أُقيم. جدار برلين الذي هُدِم وكان يفصل بين ألمانيا الاتحادية وألمانيا الديمقراطية وما أعقبه من توحيدهما في أكتوبر عام ١٩٩٠م. تحولت برلين منذ ذلك الوقت إلى عاصمة عالمية للغرافيتي. الجدار الذي أقيم هو جدار الفصل العنصري الضخم الذي بنته إسرائيل في الضفة الغربية المحتلة ليفصل بين المستوطنات الإسرائيلية، والمدن والقرى العربية. بدأ بناء هذا الجدار عام ٢٠٠٢م، وفي نهاية عام ٢٠٠٦ بلغ طوله ٤٠٢ كم. سرعان ما استخدمه فنانون فلسطينيون وغيرهم من فناني العالم في تحويله إلى أطول حائط غرافيتي في التاريخ. عدَّت السلطات المسؤولة ظاهرة الغرافيتي في البداية اعتداءً



كورنبريد وبداية تاريخ الغرافيتي الحديث

على الفراغات العامة وجرَّمتها. كيف لا تفعل وقد عرّف قاموس أوكسفورد كلمة غرافيتي بهذا النص: «تعامل كصيغة مفردة أو جماعية كتابة أو رسومات مخبأة أو خدش أو رش بطريقة غير مشروعة على جدار أو سطح آخر في مكان عام». لكن الظاهرة تحولت إلى طوفان أغرق السلطات المسؤولة نفسها، فحاولت في بعض الدول استيعابها أو اعترفت بها كفنٍّ. بحلول منتصف الثمانينيات من القرن العشرين، انتقل فنانو الغرافيتي الذين وصفهم بعض بالمخربين، من التوقيعات البسيطة، إلى رسائل فقاعية، إلى جداريات ذات عناصر خطية وتصويرية مبتكرة تمامًا. أصبح الغرافيتي فنًّا مميزًا. بعد ثلاثين عامًا، انتشر في معظم دول العالم حتى وصل تأثيره الأسلوبي والثقافي إلى وكالات الإعلانات وإلى متاحف فنية، حتى الهندسة المعمارية.



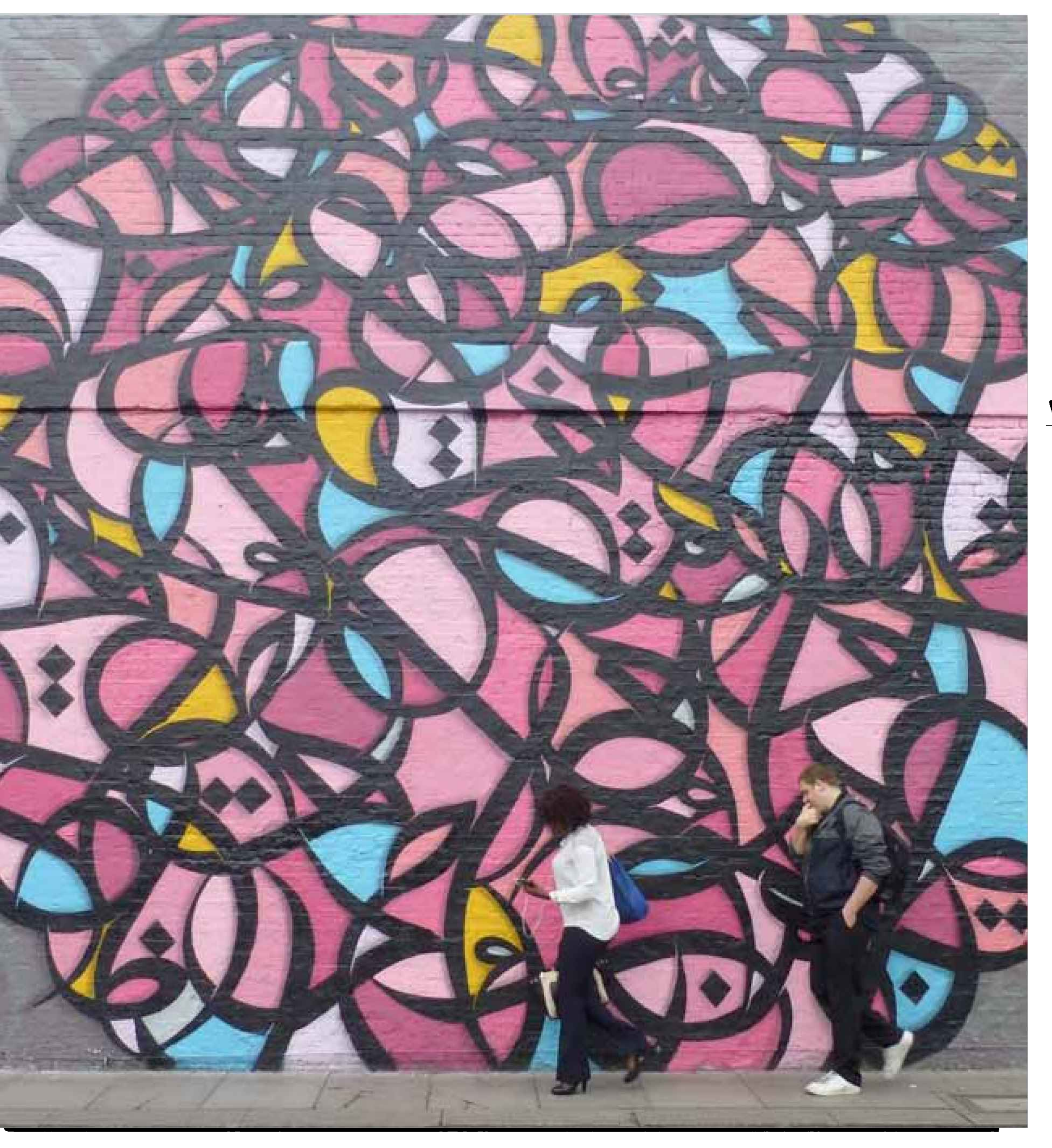
رسوم الحج على جدار أحد البيوت

فلسطين بين الاحتلال والمقاومة على جدار الفصل العنصري

لا بد من الاعتراف بأن القاهرة شهدت الثورة الثانية لفن الغرافيتي في العالم.. توقف الزمن أحد عشر يومًا في ميدان التحرير والشوارع المحيطة به بعد ٢٥ يناير ٢٠١١م. سجل شباب الغرافيتي تاريخًا خاصًّا بعد أن اجتاح كل حوائط المنطقة تقريبًا، وانتشر في أماكن أخرى كثيرة. لم يكن شرطًا أن يعرف الشاب كيف يرسم. يكفي أن يحصل على علبة رش ملون «إسبراي» ويفعل ما يشاء على الحائط. مع ذلك ولد فنانون شبان متميزون في الرسم على الجدران في تلك الأيام. شخصيًّا فوجئت بانفجار هذه الظاهرة وهذا العدد الكبير من الشبان الذين لم يكن يعرفهم أحد من قبل. كنت لاحظت في سنوات العقد الأخير من القرن الماضي انتشار كتابات على الجدران في كل محافظات مصر تقريبًا تدعو إلى الحجاب وتسجِّل شعار «الإسلام هو الحل». منذ يناير ٢٠١١م رأينا شعارات سياسية راديكالية، وشاهدنا صورًا قوية لوجوه شابة، وزعامات سياسية، وأكف مضمومة وسلاسل حديدية وغيرها. لا بد من العودة إلى الكتاب المهم عن ثورة الغرافيتي في مصر بعنوان: «الجدران تهتف» لندخل مرة أخرى في جو هذه الحقبة الاستثنائية، بعد أن محت السلطات كل أثر للغرافيتي من على الجدران، وهذه إحدى مشكلات هذا الفن الزائل. فكما يسهل على الفنان ممارسته يسهل أكثر على السلطة محو ما فعل. لكن شباب الفنانين الذين أصدروا كتاب «الجدران تهتف» نجحوا في تصوير عدد كبير من رسومات وكتابات الغرافيتي، وسارعوا إلى نشر كتابهم في العام التالي مباشرة ٢٠١٢م قبل أن تبرد الأحداث مُصدِّريه بعبارة: «لن ننسى». كتبت رشا عزب في هذا الكتاب: «نحن لا نخاف الجدار، لقد أودعنا فيه سرنا، ورسمنا عليه المحرم والمشروع». كتب عمرو مصطفى: «لا أعرف إذا كنت ثائرًا لأنني فنان شارع، أم فنان شارع لأنني ثائر. أنا أفضل الثانية وأحب الاثنين: الثورة والفن». الواقع أن مثل هذه الكتابات تعبر عن جوهر فن الغرافيتي في مرحلته الحالية التي بدأت منذ السبعينيات من القرن الماضي كما أوضحت. إنه فن متمرد بلا أي قيود. ليست له مدرسة، ولا يحتاج إلى دعوة لممارسته على أي جدار. لا تنظَّم له معارض. لا يباع ولا يشترى. لا يفكر فنانوه في بقاء أعمالهم أو الحفاظ عليها كما يفعل باقي الرسامون والمصورون. إنهم لا يفكرون على الإطلاق في خلود الفن. يعرفون أن ما يرسمونه قد يمحى في اليوم نفسه. لكنهم يرسمونه ليعبروا عن أنفسهم وكفى. إنه انفجار طاقة فنية شخصية تعبّر عن رفضها وأفكارها علنًا من دون استئذان مستبيحة أية مساحة بيضاء على جدار، ورغمًا عن أي نظام.

الغرافيتي..

من الاحتجاج إلى مفارقات الاعتراف الفني تعبير عن المهمش والغامض



فريد الزاهي كاتب وناقد فني مغربي

ما يعرف اليوم بفن الغرافيتي، أو فن الشارع أو الفن الحَضري، لم يكن يتصور أصحابه يومًا أنه سيغدو فنًّا قائمًا بذاته. الأمر يبدو كما تلك الحكاية التي يرويها «بلاين الأكبر» عن نشأة الفن عمومًا، التي يتحدث فيها عن المرأة ترسم طيف حبيبها على حائط البيت؛ كي تثبّت ملامحه وتجعله حاضرًا معها في كل وقت. هكذا إذن ينشأ الفن من الرغبة حين تنطبع على المساحة الخارجية لتخلد لحظات باطنة أو إحساسات أو مشاهد مرئية. تبدأ الفنون هكذا من هوامش الحياة كمقاومة للنسيان أو للطغيان أو للزمن. نخرج أحيانًا من بيوتنا صباحًا فتصادفنا في الشارع رسوم وخربشات تقترب من الرسم كما من التشكيل من غير أن تندرج في مداراتهما. الغرافيتي سليل الرسوم البدائية التي سجل فيها الإنسان ما يعاينه، من حيوانات ونباتات محيطة به. إنه انبثاق الرغبة في خلق المرآة التي يرى فيها ما يعيشه يوميًا كأنه يركز من خلالها وجوده في الزمن والفضاء.

الحقيقة أن الخربشات والرسوم على الحائط كانت دومًا مجالًا للتعبير. ففي طفولتنا في المدن العتيقة، كانت الكتابة على الحائط والرسوم تعبيرًا عن صراع حي مع آخر أو إفشاء للأسرار والمحرمات التي لم يكن التعبير عنها ميسّرًا. ففي وقت لم تكن فيه الكتابة حظ الجميع كان المتعلمون يشكلون من أنفسهم طليعة صبيان الحي، فيصبحون بشكل أو بآخر صوتهم الممكن.

الغرافيتي فن الهوامش المقاومة

لقد انبثق هذا الفن الوليد مع ثقافة «الأندرغراوند» التي سعت إلى امتلاك الفضاء العمومي عنوة للتعبير عن المهمش والغامض الملتبس، وعن أصوات مَن لا أصوات لهم. والسمة التي تطبع الغرافيتي هي كونه فنًّا مرتجلًا على مساحة محددة من الحائط يمتلك أصحابه أساليبهم الخاصة وألوانهم المميزة كما كائناتهم المعبرة عن مقاصدهم. بدأ الأمر في أنفاق المترو الفضاءات المهملة أو الهامشية في المدن الصناعية ليمتد في لحظات الأزمات والصراعات إلى الأماكن النظيفة من المدينة تعبيرًا عن الاحتجاج السياسي أو ردود الأفعال عن بؤس السياسات الداخلية أو الخارجية للقوى العظمى. وصار له أسماؤه المعترف بها كما مجلاته وهواته. إذا كانت النيويورك تايمز تخصص جائزة لأفضل غرافيتي في مدينة نيويورك، فإن هذا الفن الذي احتضنته أنفاق مترو المدينة ما لبث أن تعرض للمنع في بداية السبعينيات. وهو الأمر نفسه في أنفاق العديد من متروهات المدن الغربية، التي تخضع للتقنين وتخصص فضاءاتها للإشهار التجاري المدرّ للربح. لكنك وأنت ترتاد تلك المحطات تكتشف أن الغرافيتي يشتغل أحيانًا على هذه الملصقات بتشويه صورها، وأخرى بالتعليقات، وأحيانًا ثالثة بجعلها أرضية لمشروع بصري غرافيتي. وكما في الغرب فإن الغرافيتي العربي يراوح بين «التاغ» و«الغراف» و«الأسلوب الحر»، كما أنه قد يعتمد أيضًا على الكولاج.

يمكن اعتبار الغرافيتي فن الرغبة في امتلاك الفضاء العمومي. بل هو فن الرغبة في أسر نظر المشاهد العابر أو اقتناصه. إنه عنف مضاد يمارس من خلال ما تسميه مارس جوزي موندزان «فرجة العيانيات» visibilities[1] التي تحول الشارع إلى مسرح دائم. فالفرق بين المعرض ومسرح الغرافيتي هو أن هذا الأخير لا يخضع لزمنية ولا لمكانية الفنون الأخرى من سينما ومسرح وتشكيل. إنه أقرب إلى مسرح الشارع منه إلى التشكيل. يولد فن الغرافيتي الحقيقي في انطلاق تلك الرغبة التعبيرية كحساسية جمالية تفرز في نهاية المطاف جماليات خصوصية[2]، لأنه يُمارَس سرًّا وبعيدًا من الأعين؛ كي يفرض نفسه في شكل انبثاق مفاجئ. إنه فن لا يولد كذلك، لكنه مع الوقت يحول صاحبه إلى اسم مرجعي وإلى فنان. وفن الغرافيتي في أصوله وامتداداته لا يصبح حركة فنية معترفًا بها إلا في تواتره وملحاحيته ووجوده المستمر في صلب المدينة. كما أنه لا يمتح هويته إلا من رغبته السياسية. وبما أن البعد السياسي للفن لا يمكن أن يولد إلا في الخلاف لا في الإجماع فإنه يصير لصيقًا بجلدة الممارسة الفنية للغرافيتي، كما ينظّر لذلك الفيلسوف الفرنسي رانسيير: «فالفن والسياسة يتصلان الواحد بالآخر باعتبارهما شكلين للخلاف، وعمليتين لإعادة تشكيل التجربة المشتركة للمحسوس. ثمة جماليات للسياسة بالمعنى الذي تقوم فيه أفعال التّذويت السياسي بإعادة تحديد ما هو المرئي، وما يمكننا أن نقوله عنه وأي ذوات تكون قادرة

على فعل ذلك. ثمة سياسة للجماليات بالمعنى الذي تقوم فيه الأشكال الجديدة لتداول الكلام وعرض المرئي وإنتاج العواطف الأولية بتحديد طاقات جديدة تكون في قطيعة مع تصميم القديم للممكن. هكذا ثمة سياسة للفن سابقة على سياسات الفنانين، أي سياسة للفن تكون عبارة عن تقطيع فريد لموضوعات التجربة المشتركة، وتمارس فعلها بنفسها بعيدًا من رغبات الفنانين في خدمة هذه القضية أو تلك»[٣]. إن هذا يعني أن كل فن جديد يولد قطيعة مع القديم في حضن رؤية سياسية تولد ذواتها الفنية، التي تغدو مع الزمن حاملة لمشروع فني جديد، يسم المرحلة كما يفتح آفاقًا جديدة للسياسة وللتعبير الفني معًا.

تحولات المجتمع العربي

إذا كان هذا الفن في البلدان العربية قد ظل محجوبًا نظرًا للسيطرة المحكمة لسلطات هذه البلدان على الفضاء العمومي، فإن تطوره البطيء سيعرف طفرة في السنوات الأخيرة لأن الفضاء العمومي صار رهانًا من الرهانات الكبرى للتعبير والتغيير. من ثم، فإن هذه الممارسة الفنية «القاصرة» (حسب تعبير جيل دولوز)[٤] سوف تنمو وتترعرع في حضن المواجهات وفي اللحظات الحاسمة. هكذا يمكن اعتبار فلسطين البؤرة التي تبلور فيها هذا الفن بشكل لافت للنظر. فحين عمد المحتل إلى إقامة سور العار، الذي يجاوز سور برلين في مقاصده ومراميه وبنيته، صار هذا الفضاء الممتد مجالًا مرآويًّا للتعبير عن الحنق والغضب والتنديد، وعن الوجود

فن الغرافيتي وولادة الفنان

في سنة ١٩٧٩م بالمغرب، وكنت حينها لا أزال يافعًا، حيرت التخطيطات والرسوم التي كانت تكسو جدران حيّ «فاس الجديد» السلطات المحلية. كانت المرحلة فترة إضرابات التلاميذ والطلبة، وتصعيد المواجهات بين النقابات والسلطة. في كل صباح كان سكان هذا الحي يعثرون على كتابات ورسوم ذات بعد احتجاجي، ساخرة أحيانًا ومندّدة أخرى. فتلجأ السلطات المحلية إلى محوها، فلا تشرق شمس اليوم التالي حتى تكون حيطان أخرى في جهة أخرى من الحي قد انطلت بإبداعات هذا الشخص المجهول الذي كان يوقعها باسم عبدالله. ولأن السلطات لجأت إلى اعتقال كل من يحمل اسم عبدالله من غير أن تتوصل إلى الفاعل فإنني اكتشفت أن هذا الاسم كان مجرد مجاز يرمز إلى شخص مجهول، أي إلى عبد أو بشر من عباد أو بشر الله. صار صاحبنا أسطورة حية دوخت السلطات ودشنت فنًّا جديدًا للاحتجاج لم يكن حينها معروفًا بالمغرب. فيما بعد برزت أسماء فناني غرافيتي وفناني الشارع، وبخاصة في السنوات الأخيرة التي تميزت بانفراج سياسي. غير أنها أسماء لم تنبع، كما هي الحال في مصر وتونس ولبنان، من انفجار سياسي بقدر ما سايرت التوجهات الفنية الجديدة لاكتساح الفضاء العمومي.

لقد بدأ البعد السياسي لهذه الممارسة يتوضح مع ثورات «الربيع» العربي وبعدها في الخيبات التي أفرزت عنها. وهكذا صار الشباب المنتج في هذا المضمار يشحذ سكاكين نقده ويتصدى «للمقدسات» الاجتماعية والسياسية. لكن التجربة المصرية، نظرًا لخصوصيتها، ولامتداد «ربيعها» كانت الأغنى والأكثر عفوية. فقد ولدت مجموعة من فناني الغرافيتي الذين تركوا بصمات واضحة على شوارع القاهرة. هنا يكون الطابع السياسي الاحتجاجي النقدي سمة بارزة تخترق الفعل الغرافيتي. ولأن الرهانات الجديدة تتجاوز ما جاءت به الثورات العربية، فإن الظاهرة الجديدة تتمثل في خلق هذا الفن لنمط تواصل جديد يجمع بين التواصل الواقعي والتواصل الافتراضي، الذي يمنح نفسًا جديدًا لوجوده. وهو ما جعل هذا الفن اليوم فنًّا يساهم أيضًا في تجميل المدينة، تقام له الدورات مثله مثل باقي الفنون. وهنا بالضبط يتحجّم دوره الأصل المقاوم ليتحول إلى فن مثل باقي الفنون.

إن الممكنات الراهنة للممارسة الفنية، تعود به إلى تعدده الأولي وروابطه الأصلية. حين كان الفن جزءًا لا يتجزأ من المجموعة البشرية التي ينتمي إليها، ومكونًا من مكونات حياتها اليومية. بيد أن الوسائط الجديدة واندراجه في عالم الصورة اليوم بمختلف ممكناتها التقنية والعولمية يجعله يعيش مفارقة تكسير المعتاد وفي الآن نفسه انسياقه للتحولات المؤسسية الجديدة. «واليوم، كما تقول عن حق، الفيلسوفة التونسية رشيدة التريكي، فإن تطور الفنون البصرية قد ولّد ممكنات جديدة ضخَّت دماء جديدة في الممارسة الفنية وفي أشكالها. وصار هذا الخرق لمعيار اللوحة المسندية

المحجوز للفلسطينيين في عقر وطنهم. هكذا يستدعي الفضاء الشباب الفلسطيني يوميًّا إلى تفجير مكونات إحساسه البصري كي يوسع أفق عالمه. فهذه الرسوم التي تستوطن الجدار تشكل ثقوبًا محتملة في الجدار، لا لترى فيما وراءه فقط، ولكن لتؤول وجود الذات والآخر، وتربط ما يفصل بين الجدار. الرسوم تبدو هنا كأنها امتداد للأرض التي تربط بين الطرفين.

هذه الوضعية الثورية هي التي سيعيشها الشباب (فالغرافيتي فن الشباب بامتياز) في بلدان ما عُرف خطأً «بالربيع العربي» وبخاصة تونس ومصر. ففي تونس، لاحظت في أسفاري التي تلت مباشرة ثورتها، كيف تحول هذا الشعب المغلول إلى شعب يكتسح بتعبيره الفني كل الفضاءات التي كانت ممنوعة عليه

والصورة المقدسة أو الإشهارية البؤرة التي تنشط من جديد الفكر النقدي من خلال بعده الحسي المتعدد»[5]. إن هذا الفكر النقدي الذي رصده جاك رانسيير في بعض التجارب العالمية، يحتاج إلى دماء متجددة تمكنه من صياغة نظرة مرتبطة بالأحداث، وقابلة في الآن نفسه لأن تنسلخ من مرجعيتها. وتلك هي مفارقة فن الشارع.

يبدو إذن أن الغرافيتي، مثله مثل الكاريكاتير، سلاح مقاومة فنية ذو بعد شعبي وجماهيري وعمومي أكثر من غيره من الفنون، التي يظل أثرها المباشر محدودًا. والفورة التي يعرفها هذا الفن تحرر الفنون البصرية من الانغلاق، وتستثمر مقوماتها البصرية والتشخيصية والخطابية كافة بهدف إنتاج أعمال قد تتعرض للزوال، غير أن آثارها الوجدانية والتحريضية والفكرية توسّع من أفق الوعي وتفتح له سماوات لم يحلق فيها فن آخر من قبل. بيد أن هذا الفن، في سياقات غير ثورية، يتخلى عن بعده السياسي، ليدمجه في البعد الاجتماعي، ويركز بالتالي على قضايا اليومي والقضايا الخارجية مثل: الحروب والإرهاب وغيرهما. من ناحية أخرى، بعد أن اعتُرف به كفنٍّ قائم بذاته، جرت مأْسَسته بشكل أو بآخر، ليغدو وسيطًا من ضمن الوسائط الفنية الأخرى التي تُوظَّف في تجميل واجهات البنايات، أو إدخال بعض الغرابة على واجهات المحلات التجارية. وبذلك فإن هذا الفن يتأرجح اليوم بين أصوله الاحتجاجية ووضعيته المؤسسية الحديثة العهد. وهو الأمر الذي يطرح أسئلة جديدة عليه، قد نكتشف بعض معالمها فيما سيأتي من سنوات.

الغرافيتي هو انبثاق الرغبة في خلق المرآة التي يرى فيها ما يعيشه يوميًّا كأنه يركز من خلالها وجوده في الزمن والفضاء

تعبيريًّا من قبل. هكذا تحول الشارع إلى مزيج من التظاهرات الفنية التي تشمل ملصقات الفوتوغرافيا وفن الشارع «الستريت آرت»، والغرافيتي. بل ثمة أيضًا فنانون غير معروفين كانوا يعلقون لوحاتهم في الساحات المعروفة بمدينة تونس على أعمدة مصابيح الشارع في الغسق. وحين تمر في الغد لا تجد لها أثرًا... ومن بين الأسماء البارزة في هذا المضمار: إينكمان، فاجو، إيسكا وان، مين وان. وقد نظمت المجموعة لها مؤخرًا بباريس معرضًا جماعيًّا، وهو ما يمنح هذا الفن مشروعية في قاعات العرض. وهؤلاء في الغالب متخرجون من مدارس الفنون تخصص غرافيك وتصميم فني، وهو ما ينفي عن هذا الفن طابع الانبثاق العفوي ويمنحه إستراتيجية ترغب في توكيد الذات والاختيار؛ بحيث إن المنجزات الفنية في الشارع تتحول إلى صور فوتوغرافية تؤرخ لها وتشهد عليها قبل أن تمحوها عوامل الزمن أو السلطات المحلية. والملاحظ هنا أن هذه الأسماء تأخذ طابعًا ملغزًا تعبيرًا عن التباس هذا الفن نفسه، وتتشبه كثيرًا بأسماء مجموعات الراب والهيب بوب التي تتدرج بشكل أو بآخر في معمعتها.

الهوامش:

1) Marie José Mondzani, L'Image peut-elle tuer, Bayard, Paris, 2002, p. 43.

٢) يقيم ميشيل مافيزولي تمييزًا خاصًّا بين الأيسطيزيس أي الحس الجمالي المبني على العاطفة الذي يميز التعبيرات الجديدة والجماعية لما بعد الحداثة وبين الجماليات كما نعرفها باعتبارها فلسفة للفن تعتمد الذوق والفردانية. ميشيل مافيزولي، تأمل العالم، الصورة والأسلوب في الحياة الاجتماعية، ترجمة فريد الزاهي، منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي، الطبعة الثانية، ٢٠٠٥م، ص. ١٦٣.

3) Jacques Rancière, Le Spectateur émancipé, éd. La Fabrique, Paris, 2008, p. 73.

وقد ترجمنا هذا الكتاب المهم للغة العربية، وسيصدر قريبًا عن دار رؤية في القاهرة.

٤) يعتبر دولوز وغواتاري في كتابهما عن فرانز كافكا، أن الأدب القاصر مفهوم يلزم أن يدرك باعتباره مقاومة وتعبيرًا للأقليات في لغة الأغلبية، من خلال تحويل جذري للمكانية.

٥) رشيدة التريكي الصورة كما نراها وكما نتصورها، ترجمة فريد الزاهي، منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي، ٢٠١٧م، ص. ١٠٠.

في برلين «المتوحشون الجدد» يكتشفون الجدار

السور الحصين يتحول إلى متحف مفتوح



جانب من جدار برلين

سمير جريس كاتب مصري يقيم في ألمانيا

كثيرًا ما نتناسى أن الكتابة والحفر على الجدران أقدم من الكتابة على الورق. لقد رسم المصريون القدماء وكتبوا على جدران المعابد، قبل أن يبدؤوا في تدوين الأحداث على البرديات. وربما تكون الكتابات الجدارية هي أقدم أشكال الصحف، وأقدم سبل التواصل مع «الرأي العام». الكتابة على الجدران قد تكون أيضًا فعل مقاومة. نظرة إلى داخل أي سجن في العالم تثبت لنا ذلك. السجين التوَّاق إلى الحرية والشاعر بالظلم يجد في الكتابة على الجدران أو الحفر عليها متنفسًا. هذا شيء لم يستطع سجّان في العالم أن يقمعه تمامًا.

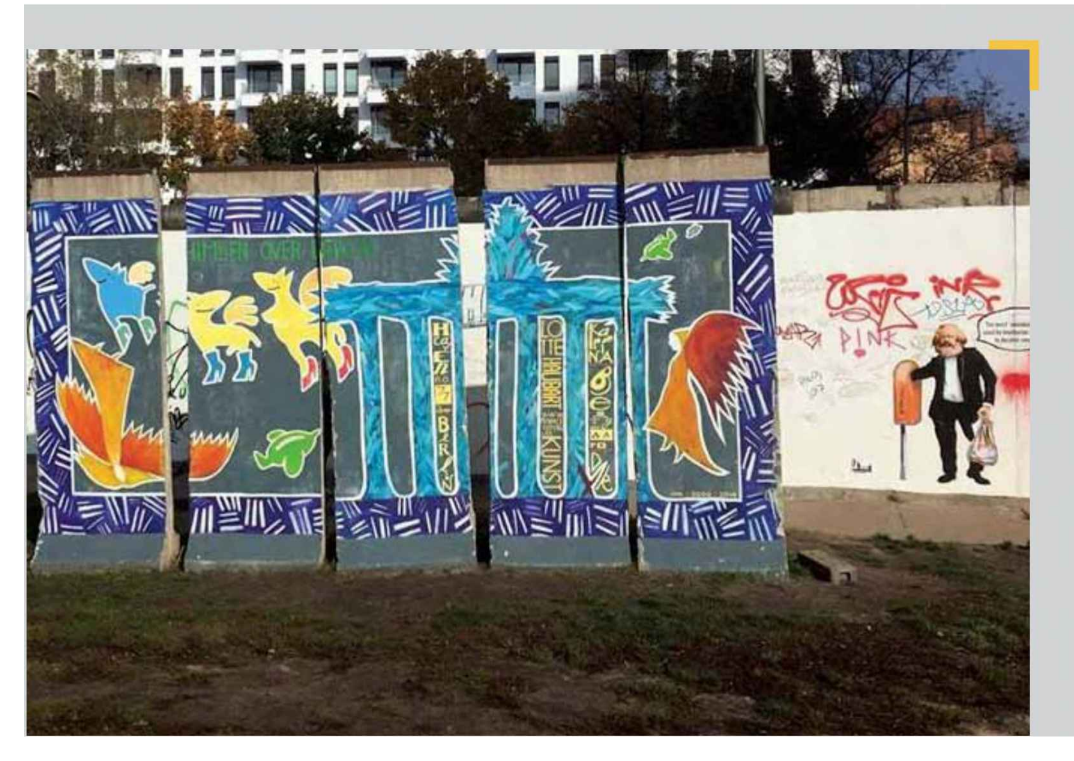
والرسوم والكتابة على الجدران هي في المعتاد وليدة سياق زمني أو اجتماعي معين وحدث آنيّ، وهي عادة تعبير عن الاحتجاج والرفض ومقاومة «السلطة». لنتذكر الرسوم والكتابات الجدارية التي نشأت في أعقاب الثورة المصرية ٢٠١١م، وبخاصة في شارعَيْ محمد محمود وقصر العيني بالقاهرة، والرسم والمحو، والكر والفر بين الرسامين المحتجّين وبين السلطة السياسية. الكر والفر، والرسم والمحو كان مصير «الغرافيتي» في برلين أيضًا، وأوربا عمومًا، خصوصًا في أول عهده، أي في سنوات الستينيات. آنذاك راح فنانون يعترضون على النمط الموحَّد السائد في الشوارع، والباعث على الملل في رأيهم. كان الشعار السائد هو «استعادة الشارع» من «السلطة» التي تفرض نمطًا معماريًّا وجماليًّا معينًا، وكان السؤال هو: من له الحق في تشكيل الفضاء العام - الحكومة ولجانها الفنية، أم الناس، على اختلافهم؟ «فن الشارع» كان أيضًا ردة فعل على الإعلانات الاستهلاكية التي تسيَّدت الشوارع. منذ البداية كان «الغرافيتي» في مواجهة مع القانون، وفي مواجهة مع التيار المحافظ الذي يرى في «الغرافيتي»، و«فن الشارع» عمومًا، تشويها واعتداءً على ممتلكات الآخرين.

خلال سنوات الثمانينيات انتقلت الكتابات الجدارية إلى المدن الألمانية الكبرى، مثل: مدينة هامبورغ في شمال ألمانيا، ومدينة كولونيا في غربها، ثم إلى برلين الغربية. وتمثل رسوم السويسري هارالد نيغيلي نقطة تحول في المشهد الغرافيتي في برلين. لقد كانت دعوة إلى الابتكار على غرار مقولة جوزيف بويس وآندي وارهول: إن «كل إنسان فنان»، و«كل شيء جميل». هارالد نيغيلي - المولود عام ١٩٣٩م والمُلاحَق آنذاك في سويسرا بعد أن صدر بحقه حكم بالسجن والغرامة المالية بتهمة «الإضرار بممتلكات الآخرين» من خلال الرسم على الجدران - وجدَ في ألمانيا ملاذًا مؤقتًا، إلى أن رُحِّل إلى سويسرا لتنفيذ حكم القضاء.

بعد تلك البدايات الحذرة اكتشف الشباب جدار برلين الممتد على طول ١٦٦ كم. في البداية كانت هناك «شخبطات» بدائية على الناحية الغربية من السور، كتابات أو شعارات سياسية مباشرة. أما الناحية الشرقية فكانت ناصعة البياض، لا يلطخها سوى دم من يحاول الهرب. وبمرور السنين أضحت برلين الغربية، بسبب الجدار، «الجنة» التي يتمنى رسامو الغرافيتي أن يعيشوا فيها، أو على الأقل أن يخلِّدوا أعمالهم على جدارها.

بين «العار» و«الحماية من الفاشية»

بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، وفي أعقاب الصراع حول السلطة بين الاتحاد السوفييتي والحلفاء الغربيين، أصبحت برلين محور المواجهة بين الشرق والغرب. وفي خريف ١٩٤٩م أُعلِن تأسيس جمهورية ألمانيا الاتحادية (الغربية الرأسمالية) وجمهورية ألمانيا الديمقراطية (الشرقية الشيوعية)، وهكذا وجد الألمان أنفسهم، فجأة، مقسمين بين نظامين سياسيين واقتصاديين متعادِيين. كان الوضع في برلين أكثر عبثية؛ إذ قسمت المدينة نفسها، وفي بعض الأحيان قسّم الشارع، فتكون الجهة اليُمنى تابعةً لبرلين الشرقية، واليسرى تابعة لبرلين الغربية، وهو ما حدث في «برناور شتراسه» Bernauer Strasse على سبيل المثال. لكن البشر لا توقفهم حدود أو جدران. سريعًا ما شعر الناس في ألمانيا الشرقية أن جمهوريتهم لا تتصف بالديمقراطية إلا في الاسم الرسمي، فشرعوا «يصوتون بالأقدام» ضد النظام القمعي البوليسي، أي بالهرب من البلاد. حتى عام ١٩٦١م بلغ عدد الفارّين من ألمانيا الشرقية ما يزيد على مليوني ونصف مليون



إنسان. هذا النزيف البشري ألحق ضررًا كبيرًا باقتصاد ألمانيا الشرقية، كما أصاب الأيديولوجية الشيوعية في مقتل: ها هم الناس يهربون من «الجنة الاشتراكية» إلى «جحيم الغرب الرأسمالي المتوحش». ما العمل؟ كيف يمكن منع الناس من الفرار إلى الأعداء؟ كان الجواب عن السؤال هو منع الناس من مغادرة البلاد بالقوة. وهكذا استيقظت برلين صبيحة الثالث عشر من أغسطس عام ١٩٦١م لتجد أسلاكًا شائكة تفصل بين شطري المدينة، وشيئًا فشيئًا شرعت السلطات في ألمانيا الشرقية في بناء جدار منيع، يحرسه جنود لديهم أوامر بإطلاق الرصاص الحي على من يحاول العبور من الشرق إلى الغرب.

مع مرور الوقت تحول الجزء الغربي من سور برلين إلى أكبر ساحة في العالم كله للاحتجاج على غباء الأيديولوجيات التي تقسم الدول والبشر. لعب الجدار هذا الدور في منتصف السبعينيات بعد إعادة بنائه للمرة الرابعة والأخيرة قبل انهياره عام ١٩٨٩م؛ إذ أتاحت الكتل الخرسانية الناعمة والمتلاصقة والمطلية باللون الأبيض فرصةً ذهبيةً لهواة الرسم والغرافيتي. عن ذلك يقول أستاذ الفن الألماني هيرمان فالدنبورغ: إن هوس الكمال والنظافة قد ابتكر أفضل نظام لتأمين الحدود في العالم، غير أنه صنع أيضًا خلفية مثالية للرسم والكتابة في الفضاء العام[1].

«المتوحشون» والجدار

في تلك الحقبة شهدت برلين اتجاهًا فنيًّا جديدًا، أُطلق على أتباعه «المتوحشون الجدد». لفت هذا التيار الأنظار، وحقق نجاحًا عالميًّا. كان الأسلوب الذي اعتمده الفنانون أسلوبيًّا تعبيريًّا يتضمن عناصر من فن «الغرافيتي» ويستخدم الألوان القوية. كثير من «المتوحشين الجدد» كانوا يدرسون الفن في برلين الغربية، وهؤلاء اكتشفوا الجدار موضوعًا وخامةً لفنهم. ومن الأسماء التي تكررت على رسوم وغرافيتي تلك الحقبة المبكرة الفنان ثيري نوار Thierry Noir الذي يعد اليوم أحد أشهر «فناني الشارع» في برلين. وُلد نوار في ليون عام ١٩٥٨م، ثم انتقل للعيش في برلين عام ١٩٨٢م. ومنذ منتصف الثمانينيات بدأ مع زميله كريستوف بوشيه في الرسم على سور برلين. ويقول نوار: إن جنود ألمانيا الشرقية كانوا يحاولون القبض على مَن يرسم على السور و«يشوهه»، فالجدار بناحيتيه كان مبنيًّا على أرض ألمانية شرقية، ويضيف أن سكان حي كرويتسبيرغ الغربي لم يكونوا سعداء أيضًا بالرسم على الجدران. غير أن الوضع تغير مع الوقت، وأصبح «الغرافيتي» أكثر قبولًا[2]. اشتهر نوار بالوجوه المربعة أو

المستطيلة ذات الألوان الصريحة التي رسمها على جدار برلين ولاقت إعجابًا حتى ممن يرفض «تشويه» الجدران. ولذلك اختاره المخرج فيم فيندرس ليرسم كواليس فلمه المشهور «السماء فوق برلين».

كتابات الجدار

منذ البداية سيطرت السياسة على كتابات سور برلين، وكان المضمون أو الرسالة أهم من الشكل والجماليات الفنية. ومع الحركة الطلابية في عام ١٩٦٨م أضحى جدار برلين مثل «حائط مبكى» يفرغ عليه المعارضون والمحتجون شحنة غضبهم تجاه المجتمع والسلطة.

ولنلقِ نظرة على كتابات السور التي حفظتها المجلدات المصورة الكثيرة التي صدرت بعد انهياره[٣]:

«لا للجدران»

لتسقط رسمتي مع الجدار!

«ألمانيا الشرقية = معسكر اعتقال / الولايات المتحدة = النازية»

مع مرور الوقت تحول الجزء الغربي من سور برلين إلى أكبر ساحة في العالم كله للاحتجاج على غباء الأيديولوجيات التي تقسم الدول والبشر

«اللعنة على الشرطة»

«بيرة أكثر، لحم أكثر، أورويل أقل، ليبارك الرب عام ١٩٨٤م»

«الرب يريد نقودًا سائلة!»

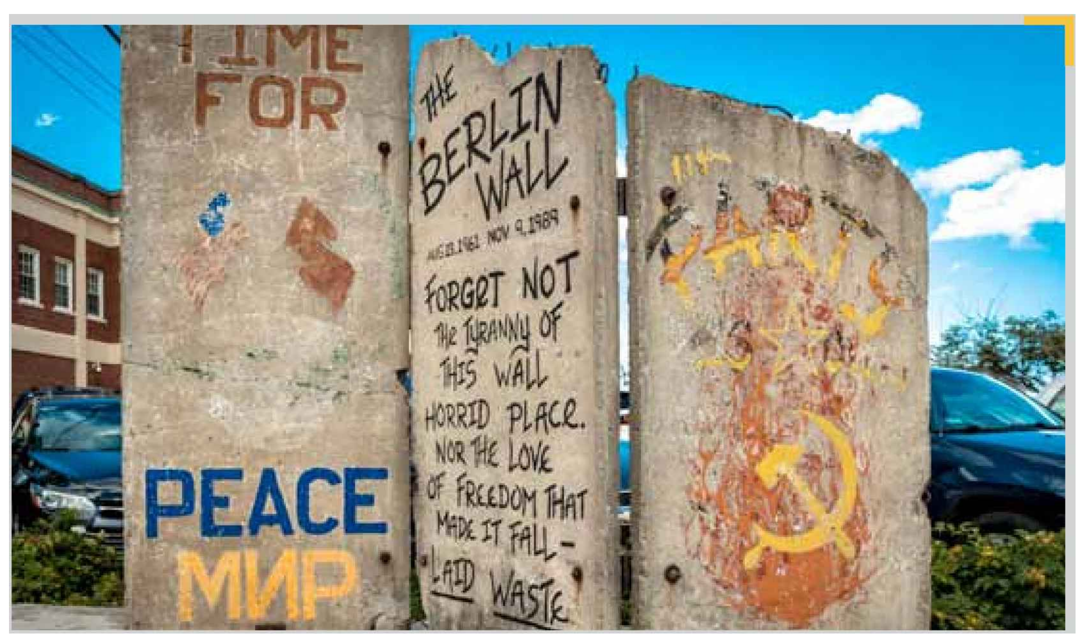
«الإباحية هي أسمى أشكال الديمقراطية»

«ما نريده، لا يمكن شراؤه!»

«العمارة هي مواصلة الحرب بوسائل أخرى» (تحوير للقول الشائع: الدبلوماسية هي مواصلة الحرب بوسائل أخرى).

وأخيرًا هذه الأبيات للشاعر النمساوي إيريش فريد: «مَن يريد أن يبقى العالم على ما هو عليه / فهو لا يريد أن يبقى العالم».

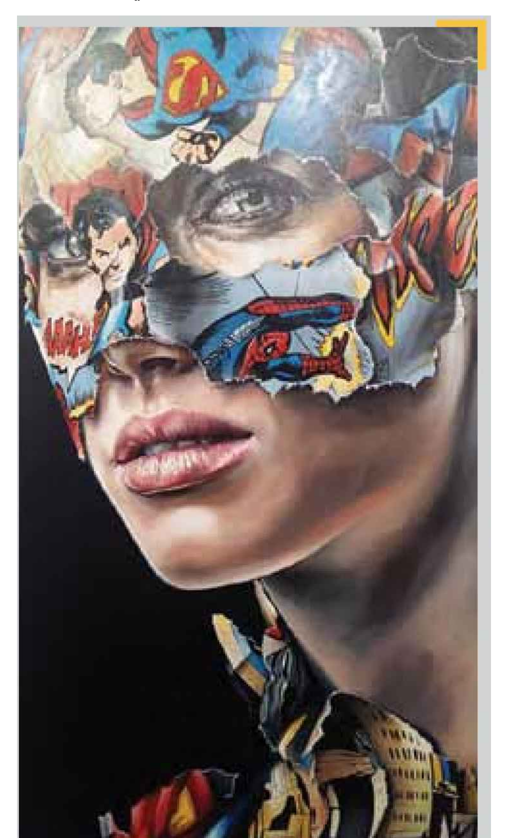
تدريجيًّا حلَّت الصور محل الكتابات، ومنها ما اتخذ من الجدار نفسه موضوعًا، مثل الرسم الشهير الذي يبين فتحة في الجدار، تنبئ بمصيره الزائل، ومن الفتحة يتخيل الفنان منظر الشارع والبنايات بلا أسوار تحجبها. أصبح سور برلين متحفًا مؤقتًا يلبِّي ما طالب به جيل الستينيات بـ«دمقرطة الثقافة والفن»، فقد كان بإمكان كل شخص أن يضيف ويمحو، وأن يعبر عن رأيه، وأن يسخر من الجدار ذاته. وهكذا حولت الرسوم والغرافيتي أكثر الأسوار في العالم حصانة ومناعة إلى مادة للحوار والسخرية والاستهزاء. اجتذبت برلين فنانين من بلدان أخرى، مثل الفنان كيث هارينغ من نيويورك الذي رسم في عام ١٩٨٦م نحو مئة متر من الجدار عند نقطة



العبور المعروفة باسم «نقطة تفتيش تشارلي»، وذلك احتجاجًا على «سخافة الحدود والعداوات». وجدير بالذكر أن رسومه غطت على رسوم غرافيتي قديمة، وهو ما أثار ضغينة الفنانين البرلينيين. ولم تكن هذه حالة فريدة في برلين الثمانينيات. آنذاك اشتغلت حرب الغرافيتي على المساحات المتبقية من الجدار، والتهمت الرسوم بعضها بعضًا.

«إيست سايد غاليري»

كان المسؤولون في ألمانيا الشرقية يرددون أن سور برلين بُني ليحمي ألمانيا الشرقية من «الفاشية الغربية» حتى الأبد، غير أنه لم يصمد في وجه الزمن سوى ٢٨ عامًا، وانهار تمامًا في التاسع من نوفمبر عام ١٩٨٩م عندما أعلنت الحكومة في برلين الشرقية نبأ السماح لمواطني ألمانيا الشرقية بالسفر؛ إذ تدفق الآلاف من فورهم إلى جدار برلين العتيد، ومنه إلى الغرب. بدأ الناس يدركون أن هذا الجدار سيختفي قريبًا من الوجود. وهكذا بدأ بعض في كسر أجزاء



من السور للاحتفاظ بها للذكرى، أو بيعها لاحقًا بأسعار فلكية في بعض الأحيان. وفي ١٣ يوليو ١٩٩٠م - وقبل أسابيع من الوحدة بين شطري ألمانيا - بدأ جنود ألمانيا الشرقية في إزالة الجدار وسط تصفيق وتهليل البرلينيين. وفي الثالث من أكتوبر ١٩٩٠م أُعلنت الوحدة الألمانية رسميًّا.

الآن، بعد مرور ٢٨ عامًا على انهيار سور برلين، لم تبق سوى أجزاء قليلة منه في المدينة، مثل ذلك الجزء الخالي من الرسوم الذي تحول إلى متحف تذكاري في «برناور شتراسه»، وأجزاء صغيرة أخرى، في «الماور بارك» و«بوتسدامر بلاتس»، وبالقرب من محطة السكك الحديدية في شرق برلين. وتحتفظ بعض المتاحف بأجزاء من الجدار، مثل متحف التاريخ في بون، ومتحف الحرب في لندن، وكذلك مقر الأمم المتحدة في نيويورك.

وأكبر أجزاء الجدار المتبقية في برلين هو الجدار المحاذي لنهر «شبريه» بالقرب من محطة السكك الحديدية الشرقية، ويبلغ طوله ١,٣ كم، ويقع كله في الجهة الشرقية من المدينة، أي في الجهة التي كانت خالية من الرسوم حتى انهيار الجدار. بعد الوحدة اقترحت الملحقية الثقافية في السفارة البريطانية في برلين الشرقية، الأسكتلندية كريستين ماكلين، الحفاظ على جزء من الجدار ليصبح معرضًا فنيًّا. واستجابت المدينة وسمحت لمئات الفنانين من ٢١ دولة بالرسم على الجدار لمدة عام، وأُطلق على هذا الجزء من الجدار «إيست سايد غاليري» (أي: معرض الجهة الشرقية) بعض أجزاء الجدار جرى بيعها، مثلما حدث في الأيام الأخيرة من عمر الجمهورية الاشتراكية عندما حاول المسؤولون الاستفادة من الجدار وما عليه من رسوم، فكلفوا شركة تتولى بيع أبرز الأعمال الفنية عليه. وأقيم مزاد علني في برلين وموناكو في عام ١٩٩٠م لبيع أجزاء

أصبح سور برلين متحفًا مؤقتًا يلبي ما طالب به جيل الستينيات بـ«دمقرطة الثقافة والفن»، فقد كان بإمكان كل شخص أن يضيف ويمحو، وأن يعبر عن رأيه، وأن يسخر من الجدار ذاته. وهكذا حولت الرسوم والغرافيتي أكثر الأسوار في العالم حصانة ومناعة إلى مادة للحوار والسخرية والاستهزاء


غرافيتي يصور المستشارة الألمانية ميركل

أخرى من الجدار. ومن الفنانين القلائل الذين نجحوا في أن يحصلوا على تعويض مالي مقابل ما رُسم على الجدار الفنانان ثيري نوار وكيدي سيتني اللذان رفعا قضيةً حُكم فيها بعد النقض لصالح الفنانين اللذين حصلا على جزء من حصيلة البيع.

الغرافيتي اليوم

لكن «الغرافيتي» في برلين لا يقتصر بالطبع على الجدار. الغرافيتي حاضر بقوة في العاصمة الألمانية، ولا سيما في بعض الأحياء «اليسارية» مثل حي كرويتسبيرغ. وإن زائر المدينة المسافر بالقطار سيشاهد حتمًا الرسوم والكتابات التي لا حصر لها على طول خط السكك الحديدية. لكن يمكننا القول: إن معظمها لا علاقة له بشعار «استعادة الشارع» الذي كان مرفوعًا في مطلع الثمانينيات، إنها محض «شخبطة» يقوم بها مراهقون يسعون إلى وضع التوقيع الشخصي على أكبر عدد ممكن من الجدران، وهو ما يكلف السكك الحديدية الملايين سنويًّا لإزالة تلك الرسوم، التي تكلف من يقوم بها أيضًا، في حالة ضبطه، غرامات مالية كبيرة، وقد تكلفهم أحيانًا حياتهم بسبب اتخاذهم لوضعيات خطيرة عند الرسم.

عمومًا، ما زال «الكر والفر» سائدًا بين رسامي «الغرافيتي» وبين الشرطة ومالكي العقارات، وما زال النقاش حاميًا حول الغرافيتي في الفضاء العام: أهو فن ومتنفس للشباب، أم إضرار بممتلكات الآخرين؟ المثير هو ملاحظة كيف تواجه الرأسمالية «فن الشارع» المناهض لها. ففي السنوات الأخيرة جرت محاولات عدة لاحتواء فناني الشارع، فالإعلانات الاستهلاكية تحاكي الآن هذا الفن الذي يهاجمها، بل لقد أصبح عدد من فناني الشارع يعملون في «غاليريهات» تجارية، كما تُنظم من آنٍ لآخر معارض خاصة ومهرجانات لـ«فن الشارع». قبول «فن الشارع» واحتواؤه تجسَّد أخيرًا في افتتاح متحف خاص لهذا الفن في برلين سبتمبر الماضي، وهو «متحف الفن المعاصر الحضري» في حي شونيبرغ. وهكذا، بعد أن كان هدف «فن الشارع» تحويل الشارع إلى متحف مفتوح، فإن سوق الفن أدخل «فن الشارع» إلى قاعات المتاحف وصالات العرض.

الهوامش:

١) انظر مقدمة المجلد المصور عن جدار برلين:

Berliner Mauerbilder. Fotografien und einleitender Essay von Hermann Waldenburg. Berlin 1991

٢) لمزيد من المعلومات عن ثيري نوار انظر:

Bernhard van Treeck, Street-Art Berlin, Berlin 1999

٣) ثمة عدد كبير من المجلدات المصورة التي توثق للكتابات والصور على جدار برلين، وقد اعتمدت في هذه المقالة، إضافة إلى المرجعين السابق ذكرهما، على هذا المجلد:

Armin Lindauer: Die Berliner Mauer, Edition Panorama, Mannheim 2009

البريطاني بانكسي ضمير الناس العاديين

رسوماته على الجدار الإسرائيلي تتحدى الاحتلال بأحلام الصغار وبالوناتهم



من أعمال بانكسي

ندى حطيط كاتبة لبنانية تقيم في لندن

رغم أن من يعرفون الشخصية الحقيقية لـ(بانكسي) فنان غرافيتي الشوارع البريطاني الأهم يُعدون بالفعل على الأصابع، فإن أعماله تحولت إلى ما يشبه أيقونات تعبير بصري لاذع يتداولها الملايين في المعمورة، واقتحمت رسوماته عالم الفن المؤسسي الرسمي كعاصفة هوجاء، فأصبحت تُباع بأرقام فلكيّة في أشهر دور المزادات العالميّة، وسُجلت بالفعل حالات سرقة لحوائط قام بها معجبون أو لصوص فن معاصر بعد أن أعاد بانكسي تشكيل هويتها بالرسم عليها، وإعطائها ملامح وألوانًا لتصير خطابًا متمردًا يُقرأُ من على صفحة جدار.

«الفن في عالمي هو ألَّا يُقبَض عليك» يقول بانكسي في مقابلة نادرة. ففن الغرافيتي رغم كثرة المعجبين، له أعداء كثر ويحرّمه القانون ويمكن أن ينتهي بصاحبه إلى السجن بتهمة تخريب الممتلكات العامّة. ولذا فكل عمل جديد لبانكسي أشبه ما يكون بمغامرة مثيرة، كأنها أمرٌ دُبِّر بليل، لتستيقظ المدينة التي مرّ بها هذا الساحر الغامض وقد استعيد أحد حوائطها للملكيّة الشعبيّة من خلال تخطيطاته التي تقول أعقد الأفكار برموز بصريّة بليغة، ولتتحول مزارًا وتنتشر في العالم كله خلال ساعات. لا تعيش هذه الكميونات البانكسيّة طويلًا؛ إذ في الأغلب تُرسل السلطات سريعًا من يزيلها وهو أمر يدمي القلب فعلًا، إذ إن كثرة من أعماله تحولت إلى مجرد ذكريات قديمة في ذهن من شاهدها، أو التقطت لها بالكاد صور فوتوغرافيّة قبل إزالتها.

في لندن مثلًا، أُزيل أربعون من أصل ثلاث وخمسين لوحة جداريّة تأكد نسبها لبانكسي. لكنّ تصويتًا عامًّا أجراه مجلس المدينة في بريستول مسقط رأس بانكسي بشأن إزالة إحدى جدارياته التي رسمها بالقرب من مبنى المجلس انتهى إلى تأييد حاسم من الجمهور لمصلحة بقاء الجداريّة. لقد تحول بانكسي إلى ضمير الناس العاديين في مواجهة تغوّل السلطات وانفلات الرأسماليّة.

بانكسي ابن بريطانيا الربع الأخير من القرن العشرين. كانت تلك الحقبة باهتة لمجتمع مات قديمه الإمبراطوري المنتفخ ولمّا يولَد جديده بعد. فانطلقت الصراعات الاجتماعيّة والإضرابات، وعاشت أحياء الطبقة العاملة مدة طويلة من الانحدار المديني والفقر. تلك الحقبة ذاتها شهدت انفجارًا غير مسبوق لظاهرة فن غرافيتي الجدران كوسيلة تعبير عن تمرد الجيل الجديد وأشواقه.

بانكسي نفّذ أول أعماله في تلك الأجواء بأحد أحياء بريستول الفقيرة بعدما طُرد من المدرسة لارتكابه بعض المشكلات وهو حينها في الرابعة عشرة من العمر. ويبدو أن ذلك الولد الغاضب وجد في الغرافيتي نوعًا من خلاص وجوديّ، ما لبث أن تورط به ورطةً أبديّةً أوصلته إلى مكانةِ مَن يمكنه أن يدلو بدلوه في تشكيل فنون التعبير البصريّة المعاصرة، ودفعت بخبراء الدراسات الثقافيّة إلى إعادة النظر في ديناميكيّات الفنون الشعبيّة بمجملها.

يقول بانكسي: إنه بدأ مثل كل فناني غرافيتي الشوارع، يحمل علبة رش ألوان ويحاول ضمن مجموعات من الشبان أن يغافل العيون ليترك رسمًا على جدار مبنى أو عربة قطار. في إحدى تلك التجارب الأولية حضرت سيارة الشرطة بسرعة إلى محطة القطارات العامة؛ لذا ركض الفنانون الصغار هربًا، لكن بانكسي تأخر عنهم، فاضطر إلى رمي نفسه تحت إحدى الشاحنات المتوقفة جانبًا التي لسوء حظه كانت تقطِّر زيتًا، فملأت وجهه وثيابه. مع ذلك فإن تلك اللحظات الطويلة من الترقب كانت حاسمة في المسار الفني التقني لبانكسي؛ إذ تيقّن حينها أنه بحاجة لاختراع طريقة تسرّع تنفيذ العمل الجداري بمقدار النصف على الأقل، إن هو رغب في تجنب اعتقاله من السلطات. كانت الشاحنة التي استلقى تحتها قد رشت بعض قطعها بألوان مستحدثة؛ لذا فقد قرر من وقتها أن يوظّف تقنية الرش بالإستنسل لتنفيذ رسوماته الجدارية بدلًا من الرش مباشرة على الجدار، ولتتحول تلك الطريقة تحديدًا - بحكم الأيام - إلى بصمة فنيّة طبعت أغلب أعماله.

في تلك البدايات، انتحل بانكسي بداية اسم روبن بانكس (الذي يمكن أن يقرأ على أنه سارق بنوك)، لكنه لاحقًّا تخلى عن روبن، واكتفى بتوقيع جدارياته الجريئة

بانكسي، الأسهل للتذكّر. وبالفعل أصبح ذاك التوقيع كافيًا لتحويل أي عمل له إلى قيمة ماليّة عالية تجاوز بعضها نصف مليون جنيه إسترليني، واختارته مجلة التايم الأميركيّة بوصفه إحدى الشخصيات المئة الأكثر تأثيرًا في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين إلى جانب أمثال باراك أوباما وستيف جوبس والليدي غاغا. لكنّه كعهده دائمًا استمر في إخفاء شخصيته الحقيقيّة بعناية، وأرسل إلى التايم صورة له وقد لبس على رأسه كيسًا من ورق يمكن إعادة تدويره.

جداريات في مدن العالم

بعد البدايات في بريستول، يبدو أن بانكسي انتقل للعيش في الجنوب الشرقي من إنجلترا، وبدأت أعماله تتوالى تباعًا في شوارع لندن منذ عام ١٩٩٩م وأحيانًا في برايتون. لكنه بأدوات تعبيره العبقريّة ترك جداريّات له في مدن عدة: سان فرانسيسكو، وديترويت، وفيينا، وباريس، وبرشلونة، وبيت لحم. بالطبع فإن نجاحًا مثل هذا يشجع محاولات التقليد أو التزوير، لذا أطلقَ منظمة خاصة به أسماها هيئة مكافحة الحشرات تتولى تأكيد أعماله وتوثيقها، وتعمل على حمايته من المتطفلين والفضوليين وأعداء فن الغرافيتي. بانكسي لذلك ربما يكون أكثر فناني العالم اليوم تحكمًا بسرديته عن ذاته. في عام ٢٠٠١م نظم بانكسي ورفاقه من فناني غرافيتي الشوارع ما أسموه بمعرض فني لهم. لم يكن ذلك معرضًا تقليديًّا، بل استعراضًا لجداريات داخل نفق مهجور بالقرب من إحدى حانات لندن الفقيرة. ومع أن (المعرض)

توقيع بانكسي كافٍ لتحويل أي عمل له إلى قيمة ماليّة يتجاوز بعضها نصف مليون جنيه إسترليني، واختارته مجلة التايم الأميركيّة بوصفه إحدى الشخصيات المئة الأكثر تأثيرًا إلى جانب أمثال أوباما وجوبس والليدي غاغا

كان شديد الارتجال ولم يعلن عنه بشكل تجاري، فقد حظي بإقبال مميّز وزاره مئات الأشخاص. لكن الأهم أن بانكسي اكتشف فائدة المعرض كفضاء أكثر حريّة لقول ما يريد، أقلّه مقارنة بجداريّات الشوارع التي إن تجاوزت حدود الكلام المباح أزالتها السلطات قبل انقضاء اليوم، لذا فنظَّم بعدها معرضه الأشهر إلى اليوم في هاكني بلندن عام ٢٠٠٣م بعنوان: «حروب الحدود»، الذي أصاب المشهد الثقافي والفني للعاصمة بالإبهار سواء من حيث قوة الرموز في الأعمال المطروحة أو من حيث حرفية الإنتاج التقني للعمل، وهو ما أثار جدالات واسعة.

استمر بانكسي بعدها في رفع مستوى التحدي لكل سلطة بما فيها مؤسسة الفن الرسمي. وهو لذلك لم يكتفِ بغزوات الشوارع الليليّة، بل شنّ متخفِّيًا جولات له على متاحف عالميّة في عواصم مختلفة - منها اللُّوفر باريس، وتيت لندن، وميتروبوليتان نيويورك - مضيفًا على حوائطها لوحات من أعماله المستفزّة التي تسخر من اللوحات الفنيّة المشهورة باستخدام نسخ منها أفسدها بملصقات يوميّة تافهة. لكن شهرة بانكسي العالميّة بدأت فعليًّا منذ عام ٢٠٠٥م عندما سافر إلى الأراضي الفلسطينية المحتلة ورسم أعمالًا عدة على الجدار الإسرائيلي العازل



تتحدى الاحتلال بأحلام الصغار وبالوناتهم، بل رسم صبيانًا فلسطينيين وقد نقبوا الجدار، فبدا خلفه مشهد من جنّة مفقودة. وانتقل إلى الضفة الغربيّة أخيرًا لينظم حفل شاي بريطانيًّا ساخرًا للأطفال الفلسطينيين نقل فيه رسالة منحولة من اعتذار ملكة بريطانيا لهم عن وعد بلفور عشيّة مئوية ذلك الوعد المشؤوم. بِيعت أعمال لبانكسي في مزاد علني عام ٢٠٠٨م بمئات الألوف لكل منها، اقتنتها شخصيات معروفة في مجالات المال والأعمال والفنون والتمثيل بمن فيهم حفيد جيه بول غيتي الذي دفع ٦٥٠ ألف دولار لإحدى اللوحات. وأنجز بانكسي فلمًا وثائقيًّا عن فن الغرافيتي رُشِّح لإحدى جوائز الأوسكار في فئته. وقد أطلق بعضهم وصف (تأثير بانكسي) على قدرته المدهشة على منح الفن المديني الشعبي مزيدًا من الشرعيّة كمنتج ثقافي، وإكسابه الصلاحيّة لتوليد القيمة الماليّة في أجواء المتاجرة بالفنون. هذا التأثير تحديدًا يثير على مستوى آخر انتقادات حادة تستهدف بانكسي من اليمين ومن اليسار على حد سواء. فهو عند نقادٍ مهرج يتربح من الرأسماليّة التي يهجو، وممثل فوضوي يعيش رفاهيّة باذخة من خلال تسويق بضاعة التمرد على المنظومة التي تحتفي به، ومدَّعٍ يخفي شخصيته بتكلفة عالية لا خوفًا من رجال البلديّة بل لخلق مزيد من الهالة التسويقيّة لأعماله. وقد وصفه أحدهم بـ«اشتراكي حفلات الشمبانيا الأممي»، ولا سيّما أنه يتنقل عند تنفيذ أعماله الغاضبة بسيارة فارهة يقودها سائق خاص!

لا شك أن في هذه الانتقادات شيئًا من الواقعيّة. حتى بانكسي نفسه لا ينكرها، فهو كتب على موقعه على الإنترنت بعدما بِيعت واحدة من لوحاته بأكثر من نصف مليون جنيه إسترليني: «لا أصدّق أن أحدًا ما يمكن أن يشتري هذا الهراء»، وقد نقل عنه قوله مثلًا: «أنا بالفعل معجب بقدرة الرأسماليّة على استيعاب الجميع من أجل الأرباح حتى أعدائها»، وهو يقرّ بأنه يكسب الملايين الآن من بيع أعماله وكتبه عنها (أصدر أربعة منها إلى الآن - بعناوين لافتة كعهده دومًا - بيع منها ما يزيد على المليون نسخة)، لكنّه في الوقت ذاته يمنح معظم أعماله من دون مقابل، ويرفض تنفيذ أعمال تسويقيّة للعلامات التجاريّة الكبرى رغم العروض المجنونة والإغراءات التي يستمر في تلقيها، ويوفر نسخًا عالية الجودة من معظم أعماله الجديدة على موقعه الإلكتروني لتحميلها من دون مقابل، ويُنفق كثيرًا من مكاسبه لدعم منظمات المجتمع المدني في الأحياء المهمشة من مدن بريطانيا. وإن عالميّة المفرطة



من أعمال بانكسي



من أعمال بانكسي

لا شك تمنحه شعور الانتشاء بالشهرة من دون موبقاتها - حتى إن والديه ما زالا يعتقدان أنه يعمل دهانًا للبيوت والمكاتب - لكنّه يخاطر دومًا بإمكان تبخّر جزء كبير من هالته إذا كشف عن شخصيته لسبب أو لآخر. ويبدو أن هناك كثيرين يسعون لتحقيق هذا السبق الصحافي، وقد دفع أحدهم مئات من الدولارات لشراء علبة بيتزا فارغة قيل: إن بانكسي التهم محتوياتها بينما كان يعمل على إحدى لوحاته في لوس أنجلس بالولايات المتحدة، وقد اشتراها فيما يبدو من مزاد على الإنترنت ليرسلها إلى مختبر علَّه يكشف له عن البصمة الوراثيّة لبانكسي بطريقة أو بأخرى. لكن بغض النظر عن الرجل الذي هو وراء الشخصيّة، فإن المنظومة الرأسماليّة لا شك أنها تتساهل مع متمردين من طراز بانكسي، حيث تمردهم لا عُنفي، يعتمد أدوات بصريّة تثير العقول لكن لا تدفع للفعل وتحقق في النهاية أرباحًا طائلة.

المفهوم الغرامشي لتطبيقات الهيمنة

تمثِّل أعمال بانكسي في مجملها تطورًا مثيرًا للجدل يُقوي المفهوم الغرامشي لتطبيقات (الهيمنة) في إطار الثقافة الجماهيريّة الشعبيّة تحديدًا. فأنطونيو غرامشي يرى في الهيمنة نتاجًا لتفاوض يحدث بين طرفي الصراع الطبقي: المجموعات

عند بانكسي فن غرافيتي الشوارع المتمرد والثائر والخارج عن القانون - هو أرقى الفنون جميعًا، وإنه أفضل رفيق لثورة الإنترنت التي كسرت احتكار البرجوازيّة للفنون، ودفعت به إلى الطبقات الشعبيّة في شوارع مدنها الفقيرة

المسيطرة في المجتمع، وتلك التابعة كميزان قوى متحرك بين الطرفين، وليس نوعًا من السيطرة التامة. ولا شك أن أعمال بانكسي تحديدًا تبدو أفضل مثالٍ على ذلك النوع من (التفاوض) في منتجات الفن المعاصر من دون أن يُسمح لها بالطبع أن تتحدى الأسس الاقتصاديّة للسلطة، وهي تعيد تعريف التمرد، وتسهّل مهمة إعادة تعليبه في سياقات من استهلاك عابر، وأفعال من القراءات المنفصمة في الأغلب لم تكن مقصودة، وربما غير متوقعة من مبدعها، تمامًا كما في مثال رولان بارت الشهير عن تجارة الرأسماليّة بشخصيّة تشي غيفارا، التي حولته إلى أيقونة تجاريّة لبيع منتجات جانبيّة تستهوي المراهقين المتمردين مع نزع كينونة الثائر الأممي تمامًا من سياقها الأصلي. لا ينخرط بانكسي مطلقًا في أية نقاشات مثل هذه، لكنّه يعلّق عليها من خلال أعمال تتزايد بقدرتها البلاغيّة الهائلة على التعبير



من أعمال بانكسي



من أعمال بانكسي

من أعمال بانكسي

عن أفكار شديدة التعقيد والعمق من خلال مساحات لونيّة بسيطة وكلمات أكثر بساطة توصل الرسائل للجميع من دون عناء بينما هم منخرطون في صراعاتهم اليوميّة من أجل لقمة العيش. عند بانكسي، إن فن غرافيتي الشوارع - المتمرد والثائر والخارج عن القانون - هو أرقى الفنون جميعًا، وتأتي كلّها دونه في قيمتها الأدبيّة وأقل مكانة عند الناس، وإنه أفضل رفيق لثورة الإنترنت التي كسرت احتكار البرجوازية للفنون، ودفعت به إلى الطبقات الشعبيّة في شوارع مدنها الفقيرة، رغم أنّه مثل الإنترنت تمامًا: متخم بالسفاهات، لكنه مع ذلك يضم جواهر في غاية النُّدرة.

ليس منتقدو بانكسي مجرد مثقفين يكتبون نصوصًا لهم على الفضاء الافتراضي أو أعمدة الصحف فحسب، بل إن هنالك منافسين أشداء، ومنتحلي صفات، ورجال شرطة لديهم أصفاد ترافقها أوامر باعتقال كل من يُقبض عليه مُتلبسًا بتنفيذ أعمال غرافيتي شوارع بغض النظر عن شهرتهم. لكن أشد أعداء بانكسي على الإطلاق هم موظفو بلديّات المدن الذين ينفقون سنويًّا ملايين الجنيهات على عمليات إزالة اللوحات الجداريّة من الشوارع وعن الجسور العامة والقاطرات. هؤلاء يعدُّون فن جداريّات الشوارع وباءً ينبغي استئصاله وبانكسي تحديدًا كمُلْهِمٍ لفوضويي المدينة ومراهقيها في تعديهم على الفضاء العام. يواجههم بانكسي بحلمه الدائم الاشتعال: مدينة لناسها، وفن غرافيتي الشوارع فيها مباح، وتحمل جدرانها مليون لوحة ولوحة في غابة من الألوان والتعليقات اللمّاحة التي تتغيّر مع حلول الليل لتُقرأ متجددة مع إشراقة كل يوم. ربما يبدو حلمه يوتوبيًّا اليوم، لكن إن حدث وتحقق، فإن سكان تلك المدينة لا شك سيصوِّتون بالإجماع تقريبًا لإعادة تسمية مدينتهم بـ«بانكسي سيتي».

أميركا اللاتينية: طرق مختلفة للمقاومة وتعبير بعيد من وصايا السلطة



أحمد عبداللطيف كاتب ومترجم مصري

في قصة «غرافيتي»، يقول الكاتب الأرجنتيني الشهير خوليو كورتاثر: «وكانت لعبتك الخاصة قد بدأت من الضجر وليس من الاعتراض على حال الأشياء في المدينة؛ من حظر التجوال إلى تحريم بنبرة مهدّدة للصق الملصقات أو الكتابة على الجدران. كان يسلّيك بكل بساطة عمل رسومات بطباشير ملوّنة (لم يرُق لك مصطلح غرافيتي الخاص بالنقد الفني) ومن حين لحين كنت تأتي لمشاهدتها، وبقليل من الحظ كنت تشاهد وصول عربة المجلس المحلي، وتسمع شتائم بلا جدوى يرددها العمال بينما يمسحون الرسومات. لم يكن يشغلهم أنها رسومات غير سياسية، فالتحريم كان يشمل كل شيء، ولو أن طفلا تجرأ ورسم بيتًا أو كلبًا، لتعرض للمحو نفسه بين شتائم وتهديدات. وفي المدينة لم يكن أحد يعرف بيقين من أي جانب حقيقةً يأتي الخوف؛ ربما لذلك كان يسلّيك أن تسيطر على جانبك، وفي كل وقت تختار المكان والساعة المناسبين لترسم رسمة».

يرصد كورتاثر في هذه القصة، وعبر رسامَين لا يلتقيان قط إلا من خلال رسوماتهما، مشاهد سريعة من حياة فناني الشارع، هؤلاء الذين يكرّسون حيواتهم، من دون مقابل يُذكر، لرسومات على الجدران. إنها إحدى وسائل الاعتراض على السلطة، ليس بداخل الأرجنتين وحدها، إنما بأمريكا اللاتينية كاملة. لقد استطاعت الرسومات أن تعبّر، بفنية وجمالية، عن نبض الشارع، لكن محوها أيضًا عبّر بالطريقة نفسها عن قسوة السلطة. سلطة كرّست أوقاتها لمحو رسومات وعبارات تنتقدها بدلًا من البحث عن عيوبها لإصلاحها. وكورتاثر، ابن القارة اللاتينية، التفت بمهارة إلى رسومات الجدران التي بدأت في الأرجنتين منذ عشرينيات القرن الماضي، حتى غدت «بوينس آيرس» مدينة تتحدث جدرانها. ليس غريبًا أن تكون القارة اللاتينية من رواد هذا الفن؛ إذ تجربتهم الطويلة مع الدكتاتورية العسكرية سمحت لهم بالبحث عن وسائل مختلفة للتعبير. بذلك، وعلى مرور السنين، باتت محطات الكهرباء وجدران مواقف الحافلات، والبنايات المهجورة، والبيوت الخاصة، والمدينة بأكملها، مكسوةً بالفن. بعض هذه الأعمال محض أعمال تهكمية، وبعضها الآخر يحمل رسالة نقد اجتماعي

> **عشرة شوارع كولومبية تكرس جدرانها من أجل رسم «ماكوندو» في ذكرى الاحتفال السنوي برحيل ما ركيز، وبتدقيق النظر لا يعد ذلك احتفالا فقط بماركيز، صورة كولومبيا الكبيرة، بل إنه في العمق احتفال بفن الشارع**

أو سياسي. لكن ثمة أعمالًا أخرى، مثل رسومات لحيوانات ضخمة، تحيط بجدران النواصي، لا هدف من ورائها سوى الهدف الجمالي في ذاته. يشبهها في ذلك غرافيتي لأحد الأبطال الشعبيين، كما يمكن أن نشاهد على جدار بكولومبيا حيث ماركيز (وقد بات هو كولومبيا، بمقولة الروائية إلبيرا نابارو) مرسومًا على جدار وبجواره عبارة «أنا الابن الثالث عشر لساعي بريد».

أكثر صرامة وانتشارًا

لم يفتر الاهتمام بفن الشارع في الأرجنتين رغم قدمه، ربما خمد قليلًا في أثناء حكم بيرون، لكنه عاد بقوة بعد انقلاب عسكري ضده عام ١٩٥٥م، وهو ما أدى لانفجار رسومات في كل شوارع المدينة. ثم ازداد توهجه بمظاهر أكثر تجديدًا في وقت الأزمة الاقتصادية عام ٢٠٠١ و٢٠٠٢م؛ إذ غدا أكثر صرامة وانتشارًا، وأكثر بريقًا كذلك. السبب يرجع بالطبع لإرساء الديمقراطية التي سمحت بحرية التعبير ومنحت الفنانين شعورًا بالأمان إن هم اعترضوا بفنهم على التوجهات الحكومية. أدى فتح المجال العام لازدهار الفن، وازدهار فن رسم مدينة لا يغيب عن جدرانها الألوان. هذا ما التفتت إليه «بوم بوم» واحدة من أشهر فنانات الشارع بـ(بوينس آيرس)؛ إذ تقول: «حين تمنحك المدينة حرية الرسم في أي مكان، تنهمر كمية أكبر من التجريب، وتسيل الرسومات على الجدران، ويظهر فنانون جدد». بذلك تختلف بوينس آيرس عن مدن أخرى يضطر فنانوها إلى الرسم ليلًا وفي الخفاء. لقد ساهمت الحرية في تطوير الفنان لأدواته وأسلوبه، فاستطاع مزج الألوان وتغيير الخلفيات وتنويع الموضوعات، كل ذلك جعل من المدينة متحفًا مفتوحًا، أيًّا كان محتوى الرسومات

النقدي. اللافت في الحالة الأرجنتينية أن الأحوال اختلفت الآن عن زمن كتابة كورتاثر لقصة «غرافيتي»، فبات من المألوف أن يأتي فنان شارع في وضح النهار ويضع سلمه وعلبة الدهان وفُرش الرسم ليدهن حائطًا ويبدأ في رسوماته. الأهم أن فنانين من كندا وفرنسا وإيطاليا بدؤوا يتوجهون للعاصمة الأرجنتينية للعمل في شوارعها، فيما لا تزال بعض المدن ترى أن رسومات الجدران اعتداء على المدينة والمجتمع، كما يحدث في الولايات المتحدة وألمانيا؛ إذ تمر دوريات شرطية «ضد الغرافيتي» لتفرض غرامات على من يرسم على الجدران. لم تمر الأرجنتين بهذه المرحلة، بل مرت بمرحلة أسوأ، ففي حقبة سوداء في تاريخ هذا البلد فقد كثير من المواطنين مدخراتهم وتغير خمسة رؤساء في أسبوعين. حينها، كانت الشوارع تزداد حزنًا وظلامًا، وكان الهم السياسي يشغل الجميع، لكن الفنانين كانوا مطاردين. وكردٍّ على هذا الاضطراب السياسي؛ بدأ الفنانون المحبطون في رسم شخصيات طفولية، مجرد رسومات متحركة بريئة على الجدران بهدف رسم ألوان في الفضاء العام. لقد فكّروا حينذاك في إرسال ابتسامة للمواطن المطحون في خضم السياسة والأزمة، وكانت ابتسامة المواطن أهم لديهم من النقد السياسي. من رسامي الجدران الأرجنتينيين المعروفين ستنثيل لاند، ومن أشهر رسوماته طفل يرتدي قناعًا للغاز وبيده قرطاس آيس كريم، في تركيبة مدهشة تمثل البراءة في وسط الخطر. كذلك رسمة أخرى يمسك فيها طفل بريشة ويكتب كتابات سياسية. وفي عام ٢٠٠١م، ظهرت جماعة «بوميتو أتاك»، المهتمة بإرسال رسائل سياسية في منتجها الفني، منها رسائل «ضد الاستهلاكية» و«ضد الولايات المتحدة» و«ضد الحكومة»، وبداية انطلاقها كانت الأزمة الأرجنتينية الاقتصادية وبعد اعتداءات ١١ سبتمبر.

أطفال الإسبراي

وإذا كان الغرافيتي الأرجنتيني قد تميز لقدمه وسنوات طويلة من التجريب الفني، ففن الشارع التشيلي قد بلغ في السنوات الأخيرة مستوى مميزًا داخل القارة اللاتينية. في ثمانينيات القرن الماضي، ظهرت مجموعة من الشباب التشيليين المرتبطة بحركة الهيب هوب وبجماعة رسامي الجدران، وتكونت كردٍّ على النظام العسكري، وبدأت سريعًا في رسم شوارع العاصمة. التأثير الأساسي جاء من أجانب أو منفيين أقاموا في سانتياغو دي تشيلي، وساعدوا في نشر أفكارهم الفنية بين رسامين تشيليين، والمنتج الفني كان بالطباشير والكربون والفرشاة، وذلك لارتفاع أسعار علب الإسبراي. في منتصف التسعينيات كان انطلاقة كبيرة في الغرافيتي كفنٍّ وأداة للتعبير، حينها ظهرت جماعات مثل: كول ستايل، وتشابولين، وروبوكوب، وبامبيرو. مع الوقت اتسعت بقعة فن الشارع، وولدت جماعات أخرى مثل: ني ثي إس، وهي اختصار لـ«أطفال بالإسبراي» التي باتت اليوم أهم جماعة تشيلية في الرسم على الجدران. ومؤخرًا اشتهرت أسماء لرسامين مثل: زيكيس، بسيدي، سيبوتس وسيمبسون، وملؤوا جدران قطاعات بدرو دي بلديبيا وضواحيها.

في كولومبيا، كانت الرسومات على الجدران إحدى طرق المقاومة، لكنها أيضًا للنقد الاجتماعي من عدم مساواة وأطفال متسولين ومرضى يموتون في المستشفيات. بمعنى آخر، كان فن



صورة تمثل حقبة سوداء في تاريخ كولومبيا



صورة لخايمي غارثون أحد شهداء مواجهة الفساد

الشارع الكولومبي صرخة صامتة في مواجهة كل فساد سياسي واجتماعي، وتحقق ذلك عبر كل الجدران: كباري، أنفاق، جدران شوارع واسعة وبخاصة في المدن الرئيسية. ووفق العديد من الدراسات المهتمة بهذا الفن، تعتبر كولومبيا واحدة من أهم دول القارة في فن الشارع، سواء في جودة الأعمال أو في عدم مركزيتها؛ إذ تتوزع على كل المدن والقرى لتجعل من جدران البلد لوحات ناطقة مكسوة بالألوان والرسائل. ولعل اللافت هو تجاوز فن كولومبيا للنقد والتوجه أكثر للشخصيات المؤثرة فنيًّا والمواقف التاريخية المحفورة في ذاكرة الشعب، حتى تمثيلات الطبيعة. فن الشارع تحول، مع الوقت، لفن الحفاظ على الذاكرة الجمعية. من هنا كان طبيعيًّا أن تكرّس عشرة شوارع كولومبية جدرانها من أجل رسم «ماكوندو» في ذكرى الاحتفال السنوي برحيل غابرييل غارثيا ماركيز، وبتدقيق النظر لا يعد ذلك احتفالًا فقط بماركيز، صورة كولومبيا الكبيرة، بل إنه في العمق احتفال بفن الشارع، بخطوة نحو البحث عن جمالية كبرى وترسيخ مبدأ تقدير الفن للفن، ولفتة ذكية لفكرة «الذاكرة».

القناص

الكاتب الإسباني الشهير أرتورو بيريث ريبيرتي، صاحب رواية «القناص» التي تتناول حياة رسامي جدران، له رأي مختلف في موافقة السلطة ودعمها لفن الغرافيتي؛ إذ يرى أن «الغرافيتي فن غير قانوني، ويجب أن يظل كذلك»، ما يقصد به أن ميزة الرسم على الجدران أن يعبّر عن نفسه بعيدًا من وصاية السلطة وتدجينها، وأن حرية الرسام تكمن في هذه المطاردات. وتعليقًا على معارض الغرافيتي التي تقيمها بعض الدول داخل قاعات مكيفة، يقول ريبيرتي: «يتوقف الرسم على الجدران عن كونه رسم جدران حين ينتقل إلى القاعات، حينها يصير فنًّا مؤسسيًّا، فنًّا مدجنًا. لكن رسامي الجدران أذكياء جدًّا، حين يستجيبون لهذه المعارض من أجل كسب رزقهم، يخرجون أيضًا بالليل ليرسموا على جدران الشوارع».

في قصة خوليو كورتاثر تلك، تبدأ العلاقة بين الرسامَين (رجل وامرأة) من خلال رسمة على الجدران. تتطور القصة فلا يلتقي أحدهما الآخر، لكن كلًّا منهما يضيف رسمة جديدة لتُغطي جدار الشارع بأفكارهما ومشاعرهما. والمرة الوحيدة التي يلتقيان فيها يكون لقاء الوداع؛ إذ يأتي الرسام بالمصادفة، في لحظة القبض على الرسامة وسحبها بأيدي شرطية قاسية. ومن خلال لعبة معقدة في تبادل الصوتين السرديين، يعكس كورتاثر تعقيد العلاقة بين فنان الشارع والجدران، بين الرسام والرسامة، بين الفنان والسلطة. إنها لعبة القط والفأر التي عادة ما تنتهي بانتصار الفأر، بانتصار الجمال على القبح، والألوان الزاهية على اللون الأسود؛ إذ رحلت الرسامة مع الشرطيين وبقيت رسوماتها على الجدران، يتأملها حبيب سواصل الرسم بمفرده. نبوءة كورتاثر تحققت بعد ذلك بسنوات؛ إذ غدا الغرافيتي فنُّ اليوم، كتابًا مفتوحًا في وسط الشارع، ونصوصًا مقروءةً لا تضم رسوماتٍ فحسب، بل أيضًا قصائد شعراء مشهورين، وكلمات ليست شعرًا لكنها تبدو كذلك، لا تُنسَب إلى أحد لأنها تُنسَب إلى الجميع. القصة في النهاية طرحت سؤالًا كان معلّقًا فيما يخص فن الشارع: أهو فن شعبي يعبّر عن الحياة اليومية أم هو فن مقاومة؟ وكورتاثر اختار أن يكون الغرافيتي فنًّا يعبّر عن المعنيين؛ إذ في العمق كلاهما واحد؛ كل منهما يُولَد من الآخر ويَلِده.

فن الغرافيتي
ذاكرة حروب لبنان



عبده وازن شاعر وناقد لبناني

كانت بيروت سباقة عربيًا في اكتشاف فن الغرافيتي. والسبب الأول يرجع إلى طبيعة لبنان الجيوسياسية والتركيبة الفسيفسائية الدينية والإثنية التي ينعم بها. فهو بلد مركب من نحو ثماني عشرة طائفة، تتعايش وتتحاور وتختلف، وهذا التعدد الثقافي نجم عنه تعدد سياسي وفكري تجلى في صعود الأحزاب والجماعات على اختلاف هوياتها وأيديولوجياتها ومراجعها. كانت ملامح أولى من الغرافيتي السياسي بدأت تغزو جدران بيروت، كل بيروت، الغربية والشرقية إضافة إلى ضواحيها، في السبعينيات، ولم تكن تلك الرسوم والشعارات إلا تعبيرًا عن الغليان السياسي الذي كانت تشهده العاصمة ومعظم المناطق اللبنانية قبل سنوات من اندلاع الحرب الأهلية، وهو الغليان الذي سرعان ما استحال حربًا مفتوحة فرضت خطوط تماس ومتاريس راحت شيئًا فشيئًا تقسم بيروت والمناطق إلى بقع طائفية وحزبية. وكانت منظمة التحرير الفلسطينية قد دخلت ميدان الحرب الأهلية داعمة للحركة الوطنية وأحزابها اليسارية مثل البعث والشيوعيين والقوميين السوريين، إضافة إلى الأحزاب الإسلامية. وكان واضحًا انخراط القوى الفلسطينية في الحرب ضد اليمين الذي طغت عليه أحزاب مسيحية.

كان لا بد من هذا المدخل الذي يوضح طبيعة فن الغرافيتي الذي غزا جدران العاصمة والمدن عشية الحرب وغداة اندلاعها. فالجدران أصبحت إحدى واجهات الصراع السياسي والطائفي الذي عمّ لبنان، بل يمكن وصفها بـ«الشاشات» التي ظهرت عليها الشعارات والرسوم التي تعبر عن أفكار «المعسكرين» الشرقي والغربي، أو اليميني- المسيحي واليساري والإسلامي والفلسطيني، وكانت تنحرف في أحيان كثيرة لتمسي هجائية وساخرة و«شاتمة» ولا أخلاقية، تنم عن البغضاء أو الكراهية الكامنة في النفوس.

الحقد الأهلي

ولعل هذا «الحقد» الأهلي هو ما ميز الغرافيتي في لبنان وجعله مختلفًا عن الغرافيتي الذي عرفته بعض العواصم العربية التي شهدت ربيعها أو ثوراتها. فالرسوم والشعارات لم تكن تخضع لأي رقابة سياسية أو أيديولوجية أو أخلاقية خصوصًا في الجبهات، على خلاف الرسوم أو الشعارات الأخرى

> **الجدران أصبحت إحدى واجهات الصراع السياسي والطائفي الذي عمّ لبنان، بل يمكن وصفها بـ«الشاشات» التي ظهرت عليها الشعارات والرسوم التي تعبر عن أفكار المتصارعين**

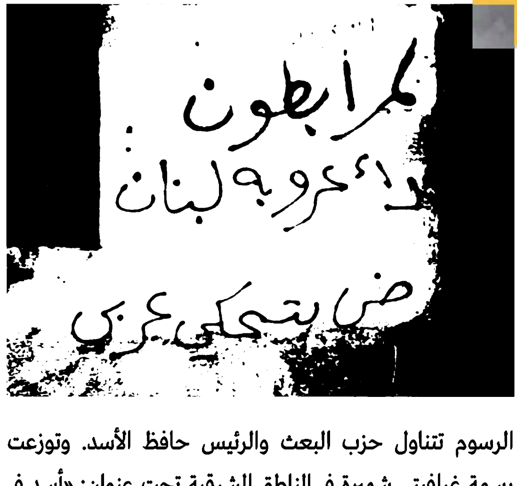
التي كانت تحملها الجدران البعيدة نسبيًا من خطوط التماس أي في الساحات والأحياء التي كانت على مرأى الجميع من مواطنين وعائلات. والطريف في تاريخ الشعارات والرسوم أنها كانت في بعض المناطق القريب بعضها من بعض، تتبدل من غير أن تمحى بل كان المسلحون الذين يتولون رسم الشعارات يمحون شعارات «أعدائهم» الأهليين ثم يرسمون فوقها أو إلى جانبها شعاراتهم المناقضة. فالمعارك كانت تشهد حالات كر وفر دائمين، فإذا احتلت ميليشيا منطقة ملأت جدرانها بشعاراتها المنتصرة، ثم ما أن تتراجع إلى الوراء تحت ضغط الهجومات حتى يأتي مسلحو الميليشيا «العدوة» فيرسموا شعاراتهم.

وكم من جدران تحولت إلى مسوّدات أو لوحات مسودة يمكن من خلالها الاطلاع على حركة القتال، هجومًا وانسحابًا، وهنا تكمن خصائص الحرب الأهلية اللبنانية التي كانت تدور بين حي وحي أو حارة وحارة تبعًا للقرب الجغرافي الذي يجمع مناطق القتال المفصولة بخطوط تماسّ واهية أحيانًا.

ولئن بدت شعارات ورسوم مغالية في عدائها وهجائيتها إلى حد اللاأخلاقية خصوصًا تلك التي كان يتولاها مقاتلون على الجبهات، فإن رسومًا غرافيتية شهدت بعضًا من الرقي السياسي ولا سيما تلك التي حملت بعدًا سياسيًا دعائيًا أو أيديولوجيًا، وكانت ترسم في داخل المناطق البعيدة من الجبهات. وبدا أن بعض الرسامين على الرغم من عدم احترافهم كانوا يقلدون شعارات الثورة الطلابية التي اندلعت في باريس عام ١٩٦٨م،

فهؤلاء الحزبيون، سواء كانوا يساريين أم يمينيين، كانوا على اطلاع على الحركة الطلابية الفرنسية وشعاراتها ورسومها الغرافيتية الرائدة، وحاولوا تقليدها لمصلحة أحزابهم وعقائدهم. هكذا ارتفعت شعارات ورسوم ذات طابع دعائي أو مناقبي في المعنى الحزبي تركز على أفكار الحزب وتبرر خوض الحروب، وبدت مختلفة بين بيروت الشرقية وبيروت الغربية. في مناطق اليمين المسيحي كانت الرموز والأفكار المعبَّر عنها غرافيتيًّا تدعو إلى وحدة لبنان والمسيحيين ورفض «الاحتلال» الفلسطيني والسوري لاحقًا والدفاع عن الأرض والأرز والقومية اللبنانية... أما في المناطق الإسلامية والعروبية واليسارية فكانت الشعارات تدعو إلى نبذ التطرف اليميني الرجعي وإلى مواجهة العمالة والإمبريالية والتقسيم، وكانت بعض الشعارات تتهم اليمين بخدمة المصالح الإسرائيلية... هذه الشعارات التي ارتفعت في السنوات الست الأولى للحرب تمثل فعلًا خلاصات الأيديولوجيتين المتواجهتين والأهداف التي وضعتها الأحزاب والجماعات نصب أعينها من أجل تحقيقها، إلا أن النهايات لم تأت إلا بخيبة كبيرة لكل الأحزاب والطوائف والجهات. كانت كلفة الحرب كبيرة جدًّا، بل باهظة في الأرواح والخراب والمأساة ولم يتمكن فريق من الانتصار على فريق.

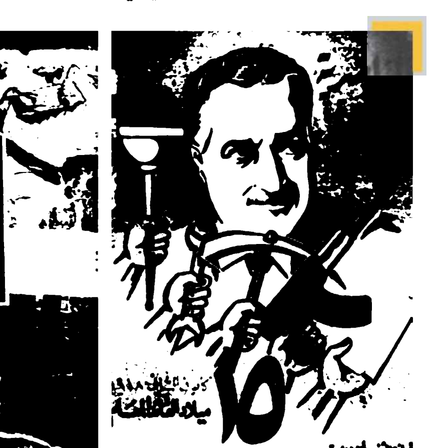
لكن السنوات التي تلت مرحلة الثمانينيات وحملت حروبًا أو معارك جديدة ولا سيما بعد دخول الجيش السوري ساحات القتال ضد اليمين المسيحي عقب انسحاب الفلسطينيين من لبنان الذي سببه الاجتياح الإسرائيلي الوحشي والمدمر للبنان، حملت شعارات ورسومًا مختلفة شكلًا ومضمونًا. حل هنا السوري في موقع العدو وراحت



الرسوم تتناول حزب البعث والرئيس حافظ الأسد. وتوزعت رسمة غرافيتي شهيرة في المناطق الشرقية تحت عنوان: «أسد في لبنان، وفأر في الجولان». لكن الجنود السوريين كانت لهم أيضًا شعاراتهم ورسومهم التي تمدح البعث والرئيس «حافظ الأسد» وتهجو اليمين المسيحي والجيش الذي كان في عهدة الجنرال ميشيل عون، الذي كان أعلن «حرب التحرير» ضد الجيش السوري.

تأريخ خاص بالغرافيتي

ومثلما يمكن لرسوم الغرافيتي والشعارات أن تؤرخ للحرب أو الحروب اللبنانية المتعاقبة منذ عام ١٩٧٥م، فمن الممكن كتابة تأريخ خاص بالغرافيتي والشعارات وهو تأريخ فريد من نوعه، تأريخ حي، بالوثائق والصور. فالغرافيتي يعد مرجعًا من المراجع الرئيسية لقراءة الحرب اللبنانية وأبعادها وخلفياتها، وهو مرجع يستحيل التشكيك فيه أو تكذيبه. وقد سعى بعض الصحافيين والمؤرخين إلى تأليف كتب في هذا الشأن لكنها لم تكن وافية؛ لأنها لم تستطع أن تكون شاملة، وأن ترافق كل مراحل الحرب والتحولات التي شهدتها مرحلة تلو مرحلة. ومعروف أن الحرب اللبنانية عرفت انقلابات عدة في المواقع: بعض أعداء الأمس أصبحوا أصدقاء اليوم، وبعض أصدقاء الماضي انقلبوا أعداء. وهذا ما عرفته عن كثب أحزاب عدة يمينية ويسارية، إضافة إلى حزب البعث السوري الذي قاتل أعداءه وحلفاءه على السواء. وقد يكون الكتاب الذي وضعته بالفرنسية الصحافية اللبنانية الفرانكوفونية ماريا شختورة وعنوانه: «حرب الغرافيتي- لبنان ١٩٧٥- ١٩٧٧م» هو من أهم المراجع في



ميدان التأريخ الغرافيتيّ. وفي تقديمها للكتاب تبدي المؤلفة نوعًا من الاعتذار للقراء عما تسميه «اختلاط الشعارات السياسية بالبشاعات الأخلاقية»، وأوضحت أنها كانت أمينة في نقلها للرسوم والشعارات كما هي بفجاجتها وانحرافاتها عبر الكاميرا التي كانت أداتها الوحيدة، عطفًا على مشاهداتها التي كانت دليلها إلى بناء الكتاب حسب مراحل الحرب والمناطق التي كانت تخاطر في التنقل بينها مجتازة الحواجز وخطوط التماسّ. وتفتتح الكتاب بصورة شهيرة التقطها المصور المعروف جورج سمرجيان الذي ما لبث أن وقع شهيد مهنته في إحدى المعارك وهي تمثل مقاتلًا قُتِل للتوّ متدلّيًا على جدار كُتب عليه: «لبيك يا لبنان».



تعبير يتجاوز كل الحدود

وفي روايتها لتاريخ الغرافيتي تقول ماريا شختورة لـ«الفيصل»: «إن الكتابات لم تظهر على الجدران إلا عندما بدأ القتال بين الفرقاء وكانت تبدو أنها وليدة تصميم مدروس. إن تفجير سلطة الدولة كان سببًا في سقوط كل الحواجز، وهو ما سمح للتعبير بأن يتجاوز كل القيود. فكنّا نقرأ، مثلًا، على جدران المنطقة الشرقية: «لن يبقى فلسطيني على الأرض اللبنانية»، وفي المنطقة الغربية: «لا للعلمنة، لا للطائفية، نعم للإسلام». علينا ألّا ننسى أن الكتابات الجدرانية كانت لسان من لا يملكون وسيلة أخرى للتعبير. فيخطّون على الجدران ما يجول في الأذهان: المطالب- الحقد- الأحلام- المُثل- الأهداف- التخيّلات. كانت التنظيمات الحزبية تتغاضى عن ذلك؛ إذ كان اتخاذ مثل هذه المواقف يثير الحماسة ويسهّل التعبئة». وتضيف شختورة: «ليست الكتابات الجدرانية التعبير المعيّن لمجموعة معيّنة في ظرف معيّن فحسب، إنما أصبحت في السياق العام للحرب اللبنانية «لعبة»، أي: شيء منسّق له أشكاله الخاصة، وهكذا غدا تعبيرًا منظّمًا لجماعة منظّمة. فلكل معسكر لواؤه: الصليب للمسيحيين، وللآخرين الهلال أو أي نجمة ثورية. وأيًّا كان الشعار، فالتعبير عنه كتابة على الجدران. وعلى الجبهات المتحركة، كالتي في الجبال، كان يتقابل سكان أصليّون كارهون للغريب ومحاربون مسيّسون. فكانوا كثيرًا ما يؤكدون وجودهم على الجدران باللون الأحمر، بلون الدم أو بالأحمر الثابت أو بالأحمر الشيوعي. إن الذين أُثبِتوا في سجل الاستشهاد كانوا سببًا في تفجير المجموعات كتلًا صغيرة لم تجد طريقة لتخليد الرفيق أفضل من جدار في حوزتها لتسجّل عليه مناقب المقاتل الراحل. الكتابات الجدرانية ليست لعبةً ورمزًا فحسب إنها أيضًا عملية احتلال. فالمقاتل الذي يحتل مساحة من الأرض، هو إذن يملك كل ما يقوم عليها. والجدار الذي انتزعه يجب أن يحمل طابعه وأثر مروره».

وتقول أيضًا: «إن أقرب الشعارات إلى الأذهان وأقواها انطباعًا في الذاكرة هي الكتابات على الجدران، التي تكشف عن الأفكار التي لم يكن متاحًا لها أن تظهر وتُذاع. فكما أن كل ما كان محظورًا عمله قد عُمل مثل النهب والسرقة والتقتيل، كذلك فإن كل ما كان ممنوعًا قوله، قد قيل. هذه الطريقة حرّرت التعبير من كل القيود. وفي الوقت الذي كانت تُمحى الشعارات البالية؛ لأنها شديدة التطرُّف كان أكبر عدد من الكتابات يُطبع على الجدران، بعشرات النُّسخ، بواسطة صفيحة من حديد، طُليت بالدّهان، بعدما أُفرغت فيها مواضع الحروف. ولما أخذ الفرقاء يمارسون مهام الشرطة في مناطقهم تحوّلت الجدران إلى نوع من المؤسسات حتى كادت تصبح لهم بمثابة ناطقة شبه رسمية».

لكن من يزور بيروت الآن يكتشف أن جدرانها باتت خالية من الغرافيتي والرسوم والشعارات السياسية أو الحزبية، ما خلا القليل من الشعارات التي تُرسم في ظروف أو مناسبات معينة. لكنّ من يقصد طريق المطار التي تجتاز الضاحية الجنوبية التي يرين عليها حزب الله سياسيًّا وأمنيًّا يبصر شعارات وأعلامًا حزبية ومجسمات لبعض الأئمة الإيرانيين والشهداء.

ماريا شختورة: «الكتابات الجدرانية ليست لعبةً ورمزًا فحسب، إنها أيضًا عملية احتلال. فالمقاتل الذي يحتل مساحة من الأرض، يملك كل ما يقوم عليها. والجدار الذي انتزعه يجب أن يحمل طابعه وأثر مروره»

فنون الشارع في السعودية

الخروج من الكمبيوتر إلى شاشة المدينة



ضياء يوسف ناقدة سعودية

لطالما كان الفعل الفني على جدران الشوارع في المدن السعودية وسيلة من وسائل التعبير بالكلمات. دفتر كبير للملاحظات، قد تظهر به بعض الرسوم الكاريكاتيرية البسيطة. تحول هذا ليكون ممارسة فنية واضحة بعد دخول الإنترنت إلى المملكة وانتشار مصطلح «فن الشارع» عالميًّا، الذي من خلاله وجدت أرضية مفتوحة للتفاعل قائمة على تبادل التجارب وأدوات العمل وطرق استخدامها في أوساط شغوفة بالمواهب وبالفن. مشهدية الاندماج العالمي هذه، أجادت الانخراط فيها من المملكة، وبشكل رئيسي، فئات الشباب والمراهقين التي هي في الأغلب فئات متعلمة تميل إلى اعتماد المزاج الفني المعاصر، بهذا تمت بشكل غير مقصود، زعزعة ما يمكن تسميته بـ«احتكار القيمة الفنية». بحسب جاك أومون، الظاهرة الفنية الأهم في العصر الحديث، بشكل عام، تتمثل في الالتباس التدريجي الحاصل بين القيمة الجمالية والقيمة الفنية في صورة ما. فمفهوم الفن نفسه يحتمل العديد من التحديدات الممكنة. في حين أنه، منذ نصف قرن على الأقل، يحدد بشكل شبه حصري، من خلال منظار مؤسساتي (فالفنان هو من تعترف به مؤسسة مؤهلة قانونيًّا، على أنه فنان، والأمر نفسه ينطبق على العمل الفني الذي يقدرونه على هذا الأساس)، وليس من الناحية الجوهرية المرتبطة بالعمل.

ينطبق هذا جزئيًّا وكليًّا مع ما يمرّ به فنان الشارع السعودي. فالمؤسسة الثقافية أو الاجتماعية أو الخاصة التي تدعوه للرسم على هامش مناسبات ثقافية أو لتزيين مراكز ومحلات تجارية، تضفي عليه نوعًا من الاعتراف بكونه فنانًا. ولا يحدث التأثير عينه فيمن يقدم الممارسة ذاتها من دون دعوات مدفوعة أو غير مدفوعة. على أي حال يستفيد فنان الشارع من هذا الاعتراف؛ إذ تُنشَأ أحيانًا هذه اللوحات في الأساس كوسيلة إعلانية عن موهبة الفنان، وهو ما أنشأ نوعًا من المهن الجديدة في ساحة المواهب. ليس آخرها الظهور المتكرر لعلامات تجارية ومحلات تسوق مواد البخ والتلوين يُنشِئها مشاهير في فن الشارع.

العمل كمنشور أو كإعلان

ما النص الذي خلفه؟

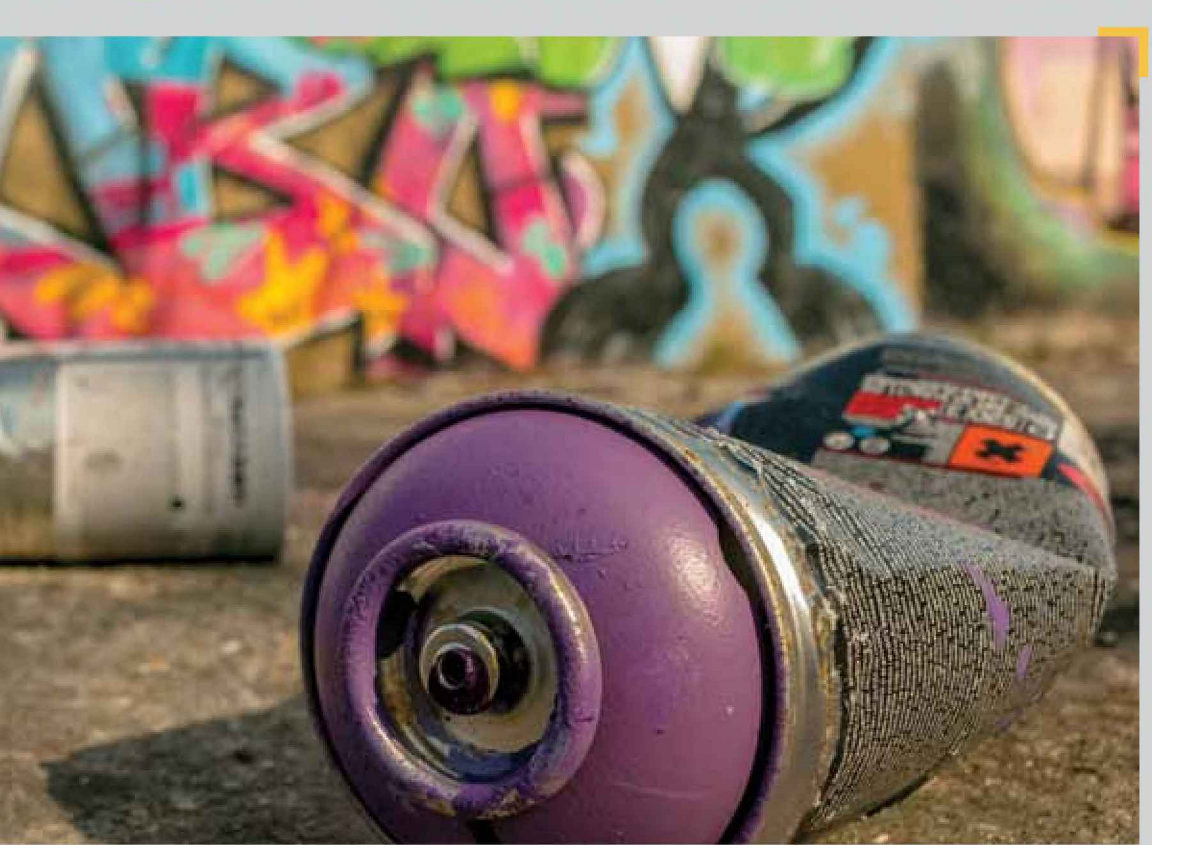
«صورة أو عنوان رئيسي مكثف أبلغ من الخطابات الطويلة»، يلخص هذا القول الذي يتكرر على مسامعنا، فكرة قديمة جدًّا عمل عليها القرن الثامن عشر بجهد كبير. بحسب جاك أومون كانوا في القرون الوسطى يعرفون أن جداريات الكنائس يمكن أن تكون بمنزلة «الكتاب المقدس بالنسبة إلى الأميين»، إلا أن هذا التعادل بقي غير متكافئ. فقد بقيت الصورة فيها خاضعة تمامًا إلى النص، وإلى النص الجامد بشكل خاص، الذي لا يمكن تغييره، وبالتالي، كانت الصورة تجلب المعلومات الموافقة لجدول سبق للنص أن وضعه. في فن الشارع السعودي وبإغفال الأعمال التزيينية لا نتحدث عن إلهام نص ثابت أو حتى أي نص، بقدر ما نتحدث عن مواقف في الأغلب تكون محصورة في نطاق مناهضة العنصرية، أو مناهضة منع الفن، أو المطالبة بالحقوق، وفي أفضل الأحوال الإعلان عن الهوية السعودية، أو التراث السعودي، أو الخط العربي بشكل معاصر على النمط الغربي. سواء باستخدام الرسوم الكاريكاتيرية أو فن البوب آرت. يبقى السؤال في مثل هذه الأعمال: هل المعنى الذي خلف الصورة الظاهرة يفوق الشكل المنجز قيمةً؟ أو يقلّ عنه؟ في الحين الذي يبدو ارتكابه في الأساس مقصودًا جدًّا، بقدر ما هو اعتباطي وغير جدي! هذا لا ينفي إطلاقًا أن الرسم الموجود صغر أو كبر يمثل قوة نقل وتعبير لا تضاهَى، لكنها مرتبطة بالحيوية الرمزية لمجموعة يافعة لا تتمسك جيدًا بالقضايا التي تقدمها أو لا تتبناها بتكريس كبير. من هذا المنظار، العمل الفني هو مجرد «رأي» يوهن المنجز البصري الذي لن يكون مجديًا إلا بشرط نقله القيمة المهمة بالنسبة إلى المجتمع بشكل دقيق.

إن النموذج الوحيد الذي يمكن التفكير فيه كنموذج ناجح هو الأعمال المكرسة لإبراز قضايا حقوق المرأة. أقل ما يقال في ذلك النوع من الأعمال هو أنه بدأ في فضاء ليس من السهل نقل هذا النوع من المفاهيم عبره، هذا بالمقارنة مع الحرية الكاملة المتاحة عبر الشبكة العنكبوتية. على أي حال حتى هذه الأعمال التي نفذت من جانب فنانات أخذن على عاتقهن هذه المجازفة التي بقيت غير حاسمة ومحدودة إلا أن تأثيرها الحقيقي بقي في الحراك الذي صنعته على الشبكة العنكبوتية، لا فضاء المدينة الذي نشأت فيه.

تشويه ممتلكات الآخرين

من الملاحظ أن أغلبية الأعمال في الشوارع السعودية تفتقد التعقيد. عدد قليل من الفنانين هم الأوضح جرأة في الألوان والعناصر. في الأغلب تأتي الأعمال بأحجام صغيرة سريعة التطبيق وبلون أو لونين على الأكثر. ربما هذا يبرز التأثر بالفنان البريطاني الأكثر شهرة « بانكسي». على أي حال من هذا النوع من المعالجة الفنية، يظهر أن إدراك الفضاء العام الذي تطبق عليه الأعمال غير واضح إن لم يكن غير حاضر إطلاقًا. بمعنى استخدام العناصر الموجودة في البيئة الحضرية ومكونات الجدار والآثار عليه، كجزء من عملية إنشاء العمل الفني. من الملاحظات البارزة في هذا السياق أن هنالك عددًا كبيرًا من الأعمال تعكس جانبًا حضاريًّا عند ذلك النموذج من الفنانين، حيث نراهم يختارون الأماكن القديمة جدًّا أو المحطمة لتطبيق

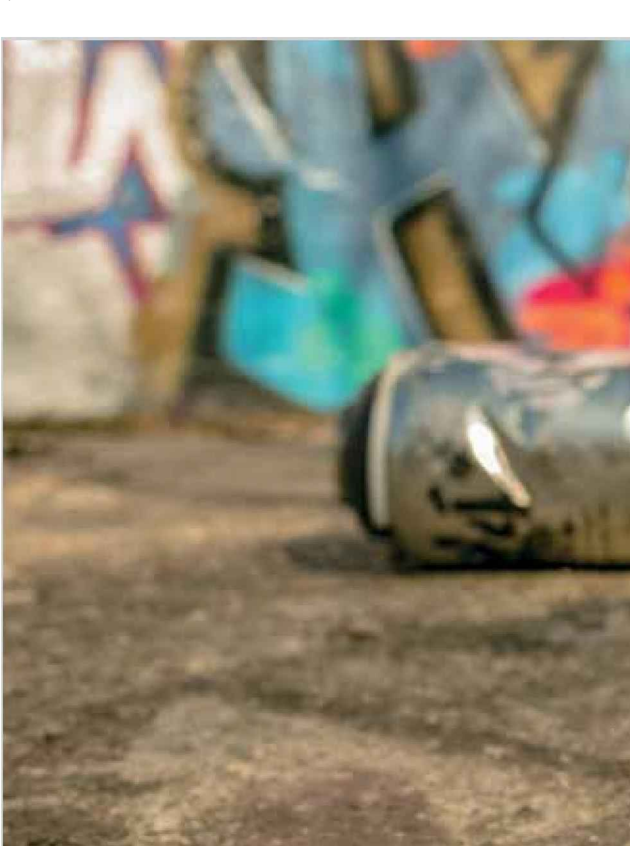
في فن الشارع السعودي وبإغفال الأعمال التزيينية لا نتحدث عن إلهام نص ثابت أو حتى أي نص، بقدر ما نتحدث عن مواقف في الأغلب تكون محصورة في نطاق مناهضة العنصرية أو مناهضة منع الفن، أو المطالبة بالحقوق، وفي أفضل الأحوال الإعلان عن الهوية السعودية

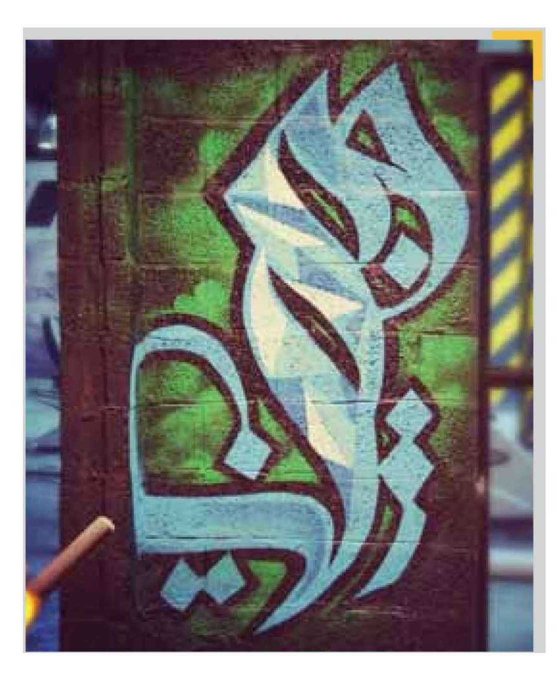


أعمالهم، وفي الأغلب تظهر بأحجام صغيرة تنمّ عن حس بالمسؤولية تجاه الملكيات العامة يتماشى بانسجام مع الشعور بضرورة الفن، على العكس من فنون الشوارع الأكثر شهرة في العالم التي اكتسبت ذلك من كونها تبرز التآزر الذي منحه الفن في بنيته كحركة اجتماعية مع الحركات المناهضة للرأسمالية والمناهضة للعولمة، وهو ما أدى لمحاولة مهاجمة الملكيات التجارية مباشرة من خلال التخريب وإعادة التخريب.

طقس شبابي بامتياز

فرض فن الشارع كنوع من تطبيقات الفن على الجيل الجديد من الفنانين، بشكل عام، نوعًا من التأثير الرمزي للجيل، نراه يظهر في برامج شبابية «يوتيوبية تحديدًا» كنموذج حيوي للعمل الفني. يظهر أيضًا بصورة أكثر إدهاشًا في أعمال فنانين معاصرين. ونقول أكثر إدهاشًا لأنه في الأغلب حين يبدأ الفنان كفنان شارع يتطور معه الأمر ليتحول بعد ذاك إلى العمل التجاري، كبانكسي مثلًا. ولكن هناك ظاهرة لافتة لتوجه بعض الفنانين إلى





فن الشارع في عملية عكسية. ربما هذا ينم عن نوعية لبعض الأعمال المعاصرة وتصور مسبق يرافقها، مفاده أن الشارع لن يتلقى العمل أو لن يصل إليه العمل إلا بهذه الطريقة. هناك تصور آخر حول الانتشار العالمي. وهذا التصور تحديدًا سيأتي مراعاة للمزاج العالمي للفن المعاصر الذي قد يستقبل خطوة الفنان هذه كمساهمة في الحراك الاجتماعي في عملية تسويقية أكثر منها ممارسة لفعل ثقافي.

إن المناخ الثقافي الذي يتمثل في وسائل الإعلام الجماهيرية، والإعلان، وتكنولوجيا المعلومات والاتصال، له دور مباشر في الإنتاج الثقافي وفي التنشئة الاجتماعية وفي المتعة وقضاء وقت الفراغ أيضًا. كل هذه الخطوط التي بتقاطعها نصل إلى شريحة الشباب الممارسين والشغوفين بفن الشارع الذي يعكس في بنيته وتطبيقاته طرق تفكيرهم وما توصل إليه مجمل المناخ الثقافي في المملكة. يظهر أن الاستهلاك الجماهيري لفن متاح في الشوارع له جمهوره ومحبوه والمتحمسون له، الأمر الذي كان البذرة الخصبة لإنشاء هذه المجتمعات في الأصل، التي ما زالت تنمو وتبتكر بروتوكولاتها الخاصة وطقوسها، مثل تخصيص جدران معينة لتعاقب الرسم عليها من جانب الفنانين في طقوس شبابية تنافسية جميلة، أو إفراد بعض المتاجر المخصصة لهذا الفن أدواتها وجدرانها لتبادل الخبرات وإظهار المواهب الجديدة.

الجدار العراقي..

من تمجيد الشخوص وتسويق الشعارات إلى الاحتجاج الغاضب



حسام السراي شاعر وصحافي عراقي

أوّل كتابة عرفها التاريخ، كانت المسماريّة، استُدل عليها من بقايا الألواح الطينيّة لدى السومريّين في وادي الرافدين، مثلما كانت «صحيفة الملك»، أوّل إشهار سومري، بهيئة أخبار وعلامات منقوشة على صحيفة من الحجر، بمعنى أنّ الكتابة في الفضاءات وعلى الأجسام الثابتة، قديمة بقدم وجود الإنسان على الأرض. هذه الكتابة التي كانت تدوّن على الألواح والموادّ، تحوّلت من توظيف الصورة إلى توظيف الإشارات والرموز المنحوتة بالمسامير. إنّ أي مُطالع لهذه الرموز، ينتبه إلى طابع إشغال المساحة الطينيّة كلّها، التي تتيح للمتابع أن يحسب كلّ لوح على أنّه جدار وحده، وإذا ما توقفنا عند محتواه، فهو مراسلات وتداول يخصّ أحوالا حياتيّة وما إلى ذلك. أليس قانون أورنمو وشريعة حمورابي، جداريات، ضمّ الأوّل من بين جملة ما تألف منه قوانين ولوائح لمسائل الأحوال الشخصيّة، في حين حدّدت قوانين الملك البابلي مسارات السلوك في إمبراطوريته.

جدار محكوم بالتقلّبات

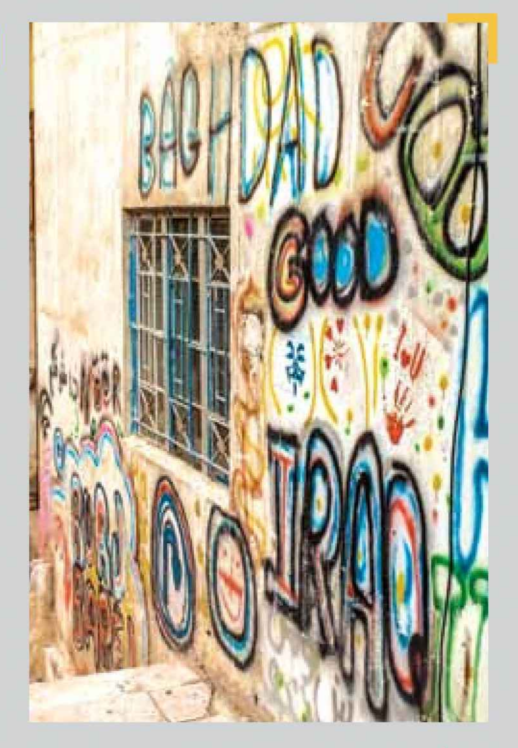
في العراق الحديث، كان الجدار مرتبطًا بكلّ التقلّبات التي عرفتها الحياة العراقيّة، سياسيًّا واجتماعيًّا، ثمّة منشورات سريّة ولافتات معارضين احتضنتها جدران شوارع بغداد، لعلّ شارع الرشيد كان أبرز الشوارع التي شهدت هذا الاشتباك الشعاراتي، وثمّة لافتات كثيرة رفعها متحزّبون ومتنافسون في دوامة التأسيس للدولة العراقيّة أولًا، أو للاحتجاج على معاهدات أو اتفاقيات سالفة ثانيًا، وفيما بعد أيضًا في ظلّ الانتقال من الحكم الملكيّ إلى الجمهوري، في تعاقب دموي شغلت تفاصيله مئات الصفحات. نعم بفعل الانغلاق الطويل الذي قبعت فيه الساحة العراقيّة لعقود، فإنّ التداول والتناول الأوّل لفنّ الغرافيتي، لم يكن ليحدث إلا قبل سنوات قليلة، إذ لم يكن على الجدار العراقيّ غير ما هو حزبيّ أحاديّ مرتبط بتمجيد شخوص أو لتسويق شعارات.

بعد إبريل ٢٠٠٣م، ومع الاجتياح الأميركي للبلاد، كان هناك غرافيتي «سياسي» و«أيديولوجي» أيضًا، تلخّص في كتابات عبّرت غالبيتها عن مطالبات بمحاكمة رموز الحقبة السابقة في زمن البعث، واتّسم قسم منها بالتعبير عن توجّه عنفي، سواء تلك التي ابتهجت بسقوط صدّام، أم الكتابات القليلة التي أدرجت خفية وكتبها مناهضو تغيير النظام، وكتابات في السياق نفسه المرتبط بردّة الفعل، رفضت الوجود الأميركي ودعت لمواجهته على أرض العراق. ومن بين تلك النماذج عبارات: «يسقط البعث المقبور»، و«الموت للعملاء والخونة»، و«كلا كلا أميركا»، مع صور لجماجم وضعت إلى جوار هذه الكتابات.

عبّر أيضًا مناصرو الأحزاب المعارضة عن نمط من الإعلان عن عودتهم ومزاولة نشاطهم الجديد من داخل بغداد، بعد عقود من النفي والملاحقة، من خلال كتابات أرادت القول: إنّنا هنا، واشترك في ذلك الفعل أحزاب إسلاميّة وعلمانيّة أيضًا كانت محظورة في زمن البعث.

وفي ظلّ استثمار الأحزاب السياسيّة بعد عام ٢٠٠٣م، بكلّ تلاوينها سواء الدينيّة منها أم المدنيّة، للجدران وللأبنية العالية في بغداد، كانت هناك كتابات عفويّة على الجدران يقوم بها شباب وفنّانون موهوبون، رفضت في بعض ثيماتها الوضع العام واحتجّت عليه، حيث بدأت تجسيداتهم تتوزّع على جدران المدينة، في وسط بغداد وفي محال الملابس الشبابيّة ضمن أحياء المنصور والكرّادة، وفي الصالات الرياضيّة، ومحال الحلاقة، في مسعى واضح للالتحاق بالعالم الآخر البعيد، وإنْ كانت في أمكنة مغلقة قبل عام ٢٠١٠م؛ لخشية الرسّام من بطش المتطرّفين الذين لا يروق لهم أي نهج خارج السياق الاجتماعي المعتاد.

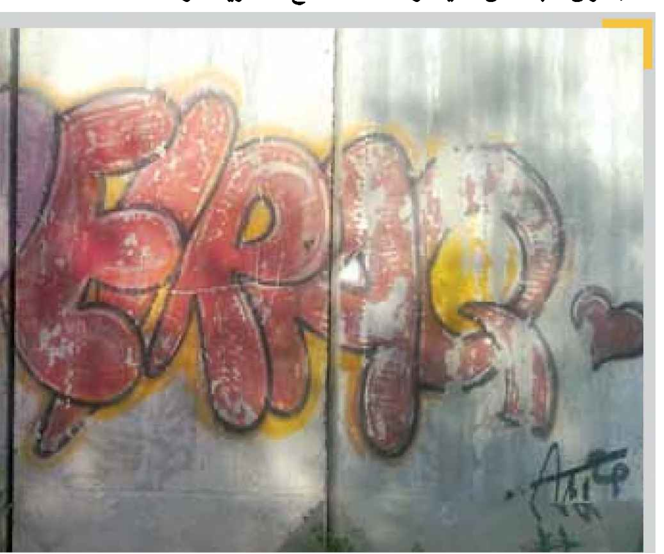
في العراق الحديث، كان الجدار مرتبطًا بكلّ التقلّبات التي عرفتها الحياة العراقيّة، سياسيًّا واجتماعيًّا، ثمّة منشورات سريّة ولافتات معارضين احتضنتها جدران شوارع بغداد، لعلّ شارع الرشيد كان أبرز الشوارع التي شهدت هذا الاشتباك الشعاراتي



فن احتجاجي

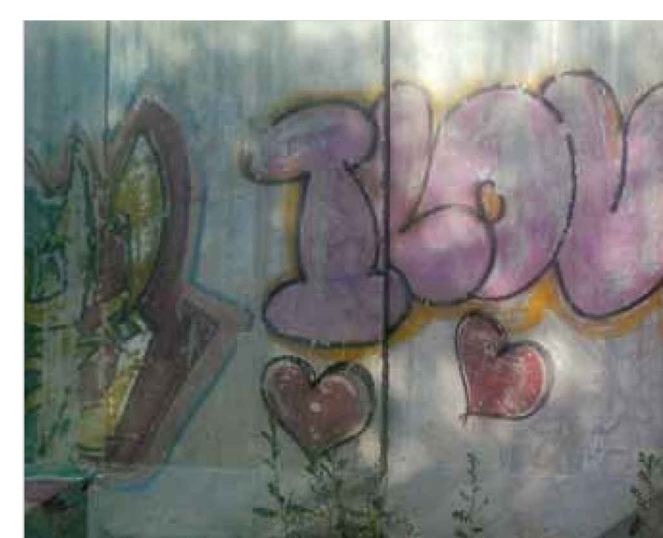
عرفنا في المشهد العراقي بعد إبريل ٢٠٠٣م، غرافيتي بالضدّ من الخطاب المهشّم للبنية الاجتماعيّة العراقيّة، ممثّلًا في رسومات عن شواخص عراقيّة من معالم وأيقونات لها مكانتها لدى عموم العراقيّين، ومعها عبارات عن «العراق بوصفه وطنًا للجميع»، وغرافيتي احتجاجي آخر عرفناه عبر مشروع للمخرج الشاب سجاد عبّاس بكتابة عبارة: «أگدر أشوفك» (أستطيع رؤيتك) أعلى مبنى المطعم التركي وسط بغداد، قبالة مقر الحكومة والبرلمان في المنطقة الخضراء، التي مسحت حروفها بعد مدة من كتابتها. حتّى عام ٢٠١٦م، بقيت تجارب الغرافيتي تسير بالتوازي مع الحراك المدني ومسعاه لإعلاء شأن الهويّة الوطنيّة، ومن ذلك المحاولات الشبابيّة التي احتضنتها بعض المهرجانات التي أقيمت في يوم السلام العالمي على حدائق شارع أبي نواس. ومع هذا التوجّه التعبيري بواسطة هذا الفنّ، طالعنا كتابات محليّة أنتجتها الأحداث، بعضها احتجّ على فيضانات بغداد أيّام الأمطار، وبالتحديد في عام ٢٠١٣م، بكتابة عبارات تنتقد الواقع الخدمي بنحو ساخر، مثل العبارة التي وضعت شمال شرق بغداد ويقول نصّها: «هنا معبر رفح»؛ لصعوبة العبور من الجانب الأيسر للشارع إلى الأيمن فيه بفعل الفيضانات. أيضًا استثمر بعض الشباب هذا الفنّ برسم غرافيتي وعبارات عن حبيباتهم، وعن ذكريات لهم تتعلّق بقصص حبّ انقضت وصارت ذكرى على حائط ليس إلا.

بعد عام ٢٠١٦م، وبإطلاق كلّ من بيت الشعر العراقي لفعاليّة «الجدران ليست لثارات العشائر»، و«مجموعة السياسات الثقافيّة في العراق» في فعالياتها المعنية بوضع السؤال الثقافي بين الناس، كنا أمام تجربة من «الغرافيتي الثقافي» الموجّه، حيث احتجّت الفعاليّة الأولى على الثارات العشائريّة وعبارات التهديد التي صارت تكتب على الجدران، بأعمال فنيّة وظّفت مقاطع شعريّة، ودعت



الفعاليّة الثانية المتلقي العراقي للتوقّف عند سؤال: هل تعرف؟ رافع الناصري، وحسب الشيخ جعفر، وعوني كرومي، وغيرهم من مبدعي العراق الذين ربّما لا تعرفهم الأجيال الجديدة والناس المشغولون بيومياتهم..

شهدت البصرة في فبراير ٢٠١٧م أيضًا، غرافيتيًّا احتجاجيًّا انتقد قرارات ترمب التي قضت بمنع منح تأشيرات الدخول لعدد من الدول، من بينها العراق الذي جرى استثناؤه فيما بعد. في هذا العمل جعل الفنّان أركان البهادلي نصب الحريّة مرتعبًا من قدوم ترمب. إنّ الجدران الكونكريتية التي طوّقت المدن، واستُخدمت لعزل بعض الأحياء عن بعض، أو لإبعاد خطر السيارات الملغمة عن المدنيّين، ولضبط حركة الدخول والخروج من وإلى الأحياء والأزقّة، هذه الكتل الصماء جميعها التي تبعث على الكآبة، أفادت في أن تكون ميدانًا التقت فيه كلّ هذه المحاولات الفنيّة، في مراحل شتّى، سواء في مرحلة الرسومات البسيطة أم في المرحلة التي قدّمت فيها هذه الأعمال بطريقة أكثر احترافية. وبدلًا من أن تظلّ هذه الكتل مطلّة بسوداويتها وقيودها، راح بعض الفنّانين يتحدّون الواقع من على سطوحها؛ لتكون وسيلة من وسائل الرفض والدعوة إلى التغيير أو نشدان طموح ما بطابع جمالي استمد قوّته من طاقة الألوان. أمّا هويّات رسّامي هذا الفنّ، لم تكن مخفيّة دائمًا، وبخاصّة بعد عام ٢٠١١م؛ إذ حرص كثير منهم على التعريف بنفسه ووضع اسمه أو ما يرمز إليه، على عكس التجارب العالميّة التي يكون فيها مبدع الغرافيتي غير معروف للمارّة أو مجهولًا في الغالب.





الخيل والحواجز: جرداق للوطن والإنسان

محمد المهدي بشرى ناقد سوداني

غير خافٍ أن عنوان هذه الدراسة يتناص مع واحدة من قصائد الشاعر علي عبدالقيوم (١٩٤٣- ١٩٩٨م) الذي هو بلا شك واحد من أهم الأصوات الشعرية في منجز الشعر الحديث في السودان وفي العالم العربي أجمعه، وعلى الرغم من شاعريته الفخمة فإنه لم يجد ما يستحقه من عناية واهتمام من نقاد الأدب العربي ودارسيه عدا إشارات باهتة هنا وهناك، وكان الشاعر الضخم محجوب شريف قد كتب قصيدة يخاطب فيها علي عبدالقيوم الذي أعجزه المرض الخبيث وأودى به في نهاية الأمر، يقول محجوب:

«أيها الشاعر الوسيم قم..

الكُزْ جوادك مرة أخرى وقاوم..

الخيل والحواجز ديوانك المديد..

جواز مرورك نحو العافية..

ولتشرئبّ أيها المحب.. ولتبتسم..

بسيماتك تخلي الدنيا شمسية..»

وتنتهي القصيدة العذبة المفعمة بالحس الإنساني وبمحبة محجوبٍ لعلي، ومحجوب يستنهض عليًّا أن قُمْ من سرير المرض، يقول محجوب:

«هيا نلتقيك لابسًا أحلى قميص من قماش العافية..

وقدلة يا مولاي حافي حالق في الطريق الشاقي الكلام..

فمن يا ترى أنطق الحجر..».

ولا نحتاج للإشارة إلى تناص قصيدة محجوب مع قصائد أخرى لعلي مثل قول محجوب:

«بسيماتك تخلي الدنيا شمسية»

فالبيت بأكمله هو مستهل لواحدة من عاميات علي النادرة، ومن المعروف أن الفنان الضخم محمد وردي تغنى بهذه القصيدة، ونلحظ كذلك إشارة محجوب في آخر القصيدة إلى عنوان ديوان علي: من الذي أنطق الحجر، وكان حتمًا أن تتناص قصيدة محجوب مع أشهر قصائد الشاعر الكبير والأثير لدى كليهما، محجوب وعلي، وهو خليل فرح، والقصيدة هي «ما هو عارف قدمو المفارق» وفي آخر القصيدة يأتي محجوب بواحد من أبيات القصيدة وهو البيت:

«وقدلة يا مولاي حافي حالق في الطريق الشاقي الكلام»

ولبشرى الفاضل إشارات سريعة لشاعرية علي عبدالقيوم نُشرت أولًا في الأسافير، ثم أعيد نشرها في كتاب بشرى تضاريس (الفاضل: ٢٠١٦م) وقد أشار بشرى إلى إعجابه الكبير بقصيدة علي -ويشاركه كثيرون في ذلك- «الطفلة التي نعشقها ولا تعرفنا» وقد كنا في جامعة الخرطوم حفيين بهذه القصيدة، يقول بشرى: «من القصائد التي تشدني إليها في ديوان الخيل والحواجز وما يشدني فيه الكثير قصيدة «الطفلة التي نعشقها ولا تعرفنا» التي كتبها الشاعر في فبراير من عام ١٩٦٩م» (نفسه:٩٢) ويخلص بشرى للقول: «حجر علي عبدالقيوم كونه كاملًا من الشعر وهو ناطق دائمًا ولا يحتاج لمن يستنطقه وقد ظل ناطقًا يقطر بالشعر الصافي قطرة قطرة، ومثل هذا الشعر ماؤه ثقيل فإن لم يجد من يحتفي به أودى بصاحبه» (نفسه:٩٣)

على كل ومن حسن الحظ أن بادر أصدقاء علي وأحبابه في الدوحة بإصدار مجلد أضاء كثيرًا من ملامح سيرته وتجربته الإبداعية، وذلك في مؤلفهم: من ترى أنطق الحجر (الفحيل: ١٩٩٩م) وقد صدر الكتاب بعد وفاة علي الفاجعة في عام ١٩٩٨م، وكان الشاعر نفسه قد حرص على طباعة ديوانه الخيل والحواجز ونشره، الصادر في القاهرة عام ١٩٩٤م (عبدالقيوم: ١٩٩٤م) وقصيدة (جرداق للمطر) هي أول قصائد الجزء الأول في الديوان الذي أسماه الشاعر (جرداق للمطر) ويفتتح الشاعر القصيدة قائلًا:

«في هذه الظهيرة الندية العيون

لا بد أن أقول شعرًا للمطر» (نفسه: ١٣)

في واقع الأمر، إن الشاعر عبر قصائده التي تبلغ الأربعين قصيدة لا يقول الشعر للمطر فحسب، بل يقول هذا الشعر للإنسان وللصديق، وللمناضل وللشهيد، وللحزب وللطبقة، وللوطن وللإنسانية، ولا بد أن الشاعر اختار مصطلح «جرداق» بوعي وعلى دراية وهو يشرح المصطلح في هامش القصيدة قائلًا: «الجرداق بحديث أهلنا في غرب السودان هو شعر الغزل» (نفسه: ١٣) وهو ما يعني أن الشاعر يتغزل في المطر، ومفردة المطر تحمل كثيرًا من الدلالات؛ إذ تعني الخير والبركة والبشارة والحياة بأجمعها، لهذا كان الشاعر على درجة من الذكاء والألمعية في اختيار مفردة «جرداق» عنوانًا للقصيدة، وفي القصيدة نجد احتفاءً بالريف والحياة البسيطة، يقول الشاعر مخاطبًا البسطاء الذين ينعمون بالعيش في الريف:

علي عبدالقيوم

«يا طيبون، مهرجانكم
والأرض لم تزل غريقة بالماء
والخور يستطيل عزة وكبرياء
بهرجني
كما عيونكم
تطرزت
بالعشب
والدليب
والذرة» (نفسه: ١٣)

وإزاء هذا الحب للبساطة والبسطاء في الريف يهجو الشاعر المدينة، الخرطوم القاسية المرعبة، ويقول:

«هذا المساء لو يباع
تنهشه الخرطوم من عيونكم
حتى تبل ريقها» (نفسه: ١٤)

ولا يتردد الشاعر في وصف الخرطوم بالسارقة أو اللصة وذلك حين يقول:

«وهذه الخرطوم- بنت دار الصبح-
لصة الزراع
تسرقكم نداوة الرذاذ
كي تقر في بيوت السادة الكبار.» (نفسه: ١٥)

موقف مُعادٍ للمدينة

والموقف المعادي للمدينة والمنحاز للريف أمر معروف عند كثير من شعراء الحداثة في السودان، ونجده عند جيلي عبدالرحمن وصلاح أحمد إبراهيم وعند شيخ الشعراء المجذوب؛ ذلك أن المدينة هي مخاض الاستعمار والاستغلال البشع الذي يأباه الشاعر، ونرى هذا الأمر واضحًا عند جيلي وانتبه له محمد عبدالحي في دراسته «متاهة المرايا- رومانتيكية الثورة في ديوان الجواد والسيف المكسور» (فتح الرحمن وحيدر إبراهيم علي: ١٩٩٦م) يذهب عبدالحي في هذه الدراسة إلى ما

الشاعر عبر قصائده التي تبلغ الأربعين قصيدة لا يقول الشعر للمطر فحسب، بل يقول هذا الشعر للإنسان وللصديق، وللمناضل وللشهيد، وللحزب وللطبقة، وللوطن وللإنسانية

أسماه بالالتزام الميتافيزيقي، يقول عبدالحي: «جيلي عبدالرحمن يهتم اهتمامًا خاصًّا بالمسألة السياسية ولكن «الالتزام السياسي» هو التزام ميتافيزيقي أيضًا. ومهما تهرب الشاعر من ذلك المجال الآخر فهو فيه من البداية تفصح رؤياه عنه بصوره الشعرية، باستعمال اللغة، وبالمزاج الذي يقترب منه قضية (الثورة) واهتمام الشاعر، أي شاعر، بالسياسة يعني اهتمامه بالعالم الذي حوله- أي العالم الموضوعي الموجود خارج ذاته.» (نفسه: ٧٥). ويلاحظ عبدالحي ملاحظة ذكية تؤكد ما ذهب إليه بخصوص رومانتيكية الثورة عند جيلي؛ ذلك أن ثورة جيلي هي لأجل القرية وليس لأجل المدينة والعمال. يقول عبدالحي: «في عصرنا المزيف العطور عند جيلي عبدالرحمن «الثورة» هي إجلال روح القرية في عصر الآلة وبذلك يختفي في شعره وجه العمال، وهم النتاج الطبيعي لعصر الآلة، ويحل محلهم الفلاح في قريته البعيدة. وتصبح أغنية الثورة ملكًا للقرية وحدها» (نفسه: ٨٢) ويركز عبدالحي حديثه على قصائد جيلي «أحزان نوبية» و«ذكريات عزيزة وصوتها» ويخلص عبدالحي للقول: «الوديان والقرية وحدهما اللتان ستثوران. أما المصنع فلا وجود له في عالم الشاعر؛ لأنه جزء من المدينة عالم الأشباح وأكداس الأوجه وأسراب النمل التي تبحث عبثًا عن صدى الشعر الثوري -كما يقول الشاعر- ملك للقرية وحدها» (نفسه: ٨٢).

والأمر كذلك عند صلاح أحمد إبراهيم، فنلمس هذا الأمر بوضوح في قصيدته التي كرسها لحادثة عنبر جودة التي مات فيها عدد من مزارعي مشروع جودة اختناقًا عام ١٩٥٦م وهي قصيدته «عشرون دستة» في ديوان غابة الأبنوس (إبراهيم: ٢٠١٣م) يقول صلاح في مفتتح القصيدة:

«لو أنهم.....
حزمة جرجير يعد كي يباع
لخدم الإفرنج في المدينة الكبيرة
ما سلخت بشرتهم أشعة الظهيرة
وبان فيها الاصفرار والذبول
بل وضعوا بحذر في الظل في حصيرة» (نفسه: ٣٩)

ونلاحظ في القصيدة التناقض بين المزارعين البسطاء الذين ماتوا ضحية لفساد الأغنياء المترفين، والشاعر يصف ترف الأغنياء وبذخهم قائلًا:

«بينما الحكام في القصف والسكر

وفي انهماك بين الغانيات البيض
ينعمون بالسمر
كانت هناك... عشرون دستة من البشر
تموت بالإرهاق
تموت باختناق» (نفسه: ٤١-٤٢)

والعلاقة قوية بين القصيدتين، وكلتاهما تصور التناقض البشع بين الأغنياء والفقراء، وكلتاهما تنحاز بوضوح للفقراء، ومن هنا يمكن القول: إن عبدالقيوم قد تأثر بشعر صلاح وبخاصة قصيدة «إنهم بشر»، وفي جانب آخر نلاحظ الأثر القوي لواحد من أهم شعراء الحداثة العرب وهو بدر شاكر السياب، وفي حوار آخر أشار إلى السياب مرة أخرى قائلًا: «أنا شخصيًّا شغوف بالسياب والأسماء الأخرى مثل نازك الملائكة والبياتي، لم تغب. إنما السياب كان أكثرهم عندي ممثلًا لهذا التحول [من الشعر العمودي إلى قصيدة التفعيلة]» (نفسه: ١٧٣) وبرر إعجابه وانحيازه للسياب قائلًا: «العذوبة المتأتية من وراء الخيال، والتمكن من اللغة والاعتناء بالصورة، والشفافية التي تخلق بينك وبينه صداقة كاملة، تجعلك تعيش مأساة كاملة، مأساة جيله، مرضه» (نفسه: ١٧٣) ويضيف قائلًا: «هذا الشاعر [السياب] لا تستطيع أن تتعامل معه ببرود.. أنا لا أستطيع أن أقارن بينه وبين شاعر آخر، ربما أقارنه بصلاح جاهين، أنا أحب جاهين، وأرى أنه موهبة عظيمة» (نفسه: ١٧٣- ١٧٤).

ونلمس أثر السياب واضحًا في شعر علي وبخاصة في القصيدة، وقد أشار صلاح فضل في دراسته «حيوية الخطاب الشعري عند السياب»، في كتابه: «أساليب الشعرية المعاصرة» (فضل: ٩٥) ويسمي فضل هذا الأمر بلعبة الأقواس، وقد دلل الناقد على ما يقول بالإشارة إلى قصيدة السياب حول بغداد، يقول فضل: «وتلعب الأقواس -مرة أخرى- دورًا هامًّا في تمايز أجزاء الخطاب الشعري واختلاف وجهتها الدلالية وتفاعلها، دون أن يكون ثمة دليل ملموس على إقحام كلام آخر في النص» (نفسه: ٧٧).

أما علي عبدالقيوم فإنه يستخدم تقنية الأقواس في عدة قصائد؛ مثل قصيدة «من يوميات الغربة والرجعى» [هكذا] وقصيدة «مذكرات بالشعر (دهشة- دوار- غيبوبة) وقصيدة «شيخي» على سبيل المثال يقول عبدالقيوم في قصيدة (شيخي) التي يرثي فيها محمد المهدي المجذوب:


محجوب شريف


بدر شاكر السياب

«كانت الشمس في ألق الاستحاء الصباحي تدري
وأهل الفجيعة لا يدركون
(إنهم نائمون).
إلى قوله:
«كنت أمشي وحيدًا شريدًا
خارجًا من مغارة خمارة خاملة
والمدينة لم تستفق بعد
وطوال المساء الكئيب (الذي لم أنم فيه)
كان صوت المعزين يغمر روحي» (نفسه: ١٠٥)

ومن المعروف أن السياب من أكثر الشعراء استخدامًا للأسطورة، الأمر الذي انتبه إليه فضل قائلًا: «ما يهمنا في هذا الدفاع هو ما يتجلى فيه من شعور السياب بالحاجة الملحة إلى صناعة الرمز من المواد الأسطورية، أو غيرها، نظرًا لأن العناصر التعبيرية المباشرة قد فقدت فاعليتها، وانسحبت إلى هامش الحياة، ومن ثم فإن الأسطورة- والأسطرة التي تتمثل في تحويل العادي إلى أسطورة - هما اللذان يعيدان الشعر إلى قلب الحياة النابضة بالحرارة وبراءة البكارة». (نفسه: ٧٩)

ويمكن القول: إن ثمة ثلاثة شعراء أعجب بهم عبدالقيوم وتأثر بهم وهم: السياب، وصلاح أحمد إبراهيم، والشاعر الضخم محمد المهدي المجذوب، وعبدالقيوم كثير الحفاوة بهؤلاء الشعراء، وعن المجذوب يقول علي في حوار معه (الفحيل: ١٩٩٩م): «لكن الذي يهمني هو خروج شعراء العمود عن العمود من داخل العمود (...) أولًا: إن رؤى هؤلاء الشعراء كانت سودانية ولم يكتبوا الشعر مقلدين، وإنما من داخل قصيدة العمود تناولوا قضايا في غاية الجرأة. وهذا يتضح في شعر المجذوب». (نفسه: ١٥٢) وقد رثى عبدالقيوم أستاذه المجذوب بقصيدة عنوانها: (شيخي) يختمها قائلًا:

«صار شيخي (ضمير الوطن)
لغة ثرة في كفن

غادرت لغتي ظلمات الكفن

صار قلبي ضريحًا لشيخي». (نفسه: ١٠٦)

وأستاذية المجذوب لشعراء الستينيات والسبعينيات ليست محل شك بأي حال من الأحوال، فقد أشار لها محمد المكي إبراهيم في مؤلفه في ذكرى الغابة والصحراء (إبراهيم: ٢٠٠٨م) يقول محمد المكي: «في الستينات والسبعينات لم يكن في السودان مثقف يحترم ذاته لا يتردد على منزل المجذوب ويرتاد مجالسه ويتابع أخباره، وربما كان ذلك مفيدًا للمجذوب بصورة ما ولكنه كان ممكنًا أمور [هكذا] يكون مضرًّا، فقد أجلسناه على مقعد الأستاذية، وقبلناه حكمًا في تقييم أدبنا وخلافاتنا» (نفسه: ٨٧)، ويشير محمد المكي إلى أن المجذوب بالرغم من انشغاله عن تبعات تلك الأستاذية فإنه «وجد الوقت والطاقة الفنية ليكتب ثلاثة من أروع أعماله هي: القربان والبشارة وشحاذ في الخرطوم [هكذا] وهي أعمال تمتد من شعر التفعيلة إلى قصائد النثر، برهن بها الشاعر الكبير على قدرته المستمرة على التجاوز والتجديد» (نفسه: ٨٧-٨٨)، ويتفق هؤلاء الشعراء مع غيرهم من شعراء الحداثة في السودان على كراهية المدينة بوصفها بؤرة للأغنياء المستغلين، فالمجذوب مثلًا يصف كراهيته لمدينة الخرطوم التي يسميها مدينة الترك، نلمس هذا بوضوح في سرديات المجذوب وبخاصة مقدماته التي أعدها لدواوينه الشعرية، فمثلًا مقدمة ديوان الشرافة والهجرة وهي الثانية في سلسلة مقدماته (المجذوب: ١٩٧٣م)، وفي هذه المقدمة يبلغ المجذوب القمة في أسلوبه السردي، وهو يواصل ما بدأه في مقدمة ديوانه الأول نار المجاذيب حيث ظل يعود بشغف ومحبة إلى فردوسه المفقود، وبخاصة عالم الطفولة وحياة الخلوة، فالنص يبدأ بقول المجذوب: «كان لوحي المرهف من خشب العشر الخفيف، حفظته وعرضته على شيخي ذات صباح، ثم ذهبت فمحوته وطليته بجيرة بيضاء لبنية صافية، وجف كأنه ورقة صقيلة - وضعت اللوح مبتهجًا بين يدي شيخ الفقراء» (نفسه: ٧).

لعل أكبر مساهمات علي الشعرية مع غيره من أساتذته ومعاصريه هي تحويل القصيدة الثورية إلى قصيدة غنائية تخلو من الهتاف والتقريرية والمباشرة

وبالحس الروائي الذي أشرنا له سابقًا يتحدث المجذوب عن تدرجه في مراحل التعليم، ونلاحظ أن المجذوب يبدأ النص بضمير المتكلم لكنه سرعان ما يترك هذا الأمر، ويتحدث بضمير الغائب المنسوب إلى الطفل الذي تعلم في الخلوة، نلمس هذا في قول المجذوب: «وهاجر طالب القرآن الصغير من خلوته الزاهدة المستبشرة إلى مدرسة أميرية في الخرطوم عاصمة الترك في السودان السناري، وأوقفوه في الطابور»، ثم يمضي ويتحدث عن غربته في المدينة «كان التلاميذ في المدرسة من أعاجيب المدينة، يضحكون من لهجته القروية، وكان لا يشك في كفر من يدخن سيجارة» (نفسه: ٨)، ويحكي المجذوب ضياع تلميذ الخلوة الذي سرعان ما صار أفنديًا. «وتخرج في كلية غردون التذكارية، وصار أفنديًا ولبس القبعة، واستهواه عيش الفرنجة». (نفسه: ٨)

وشعر علي عبدالقيوم نموذج جيد للشعر الحديث، فهو يحمل أغلب ملامح وعناصر الحداثة الشعرية، إن لم تكن كلها.

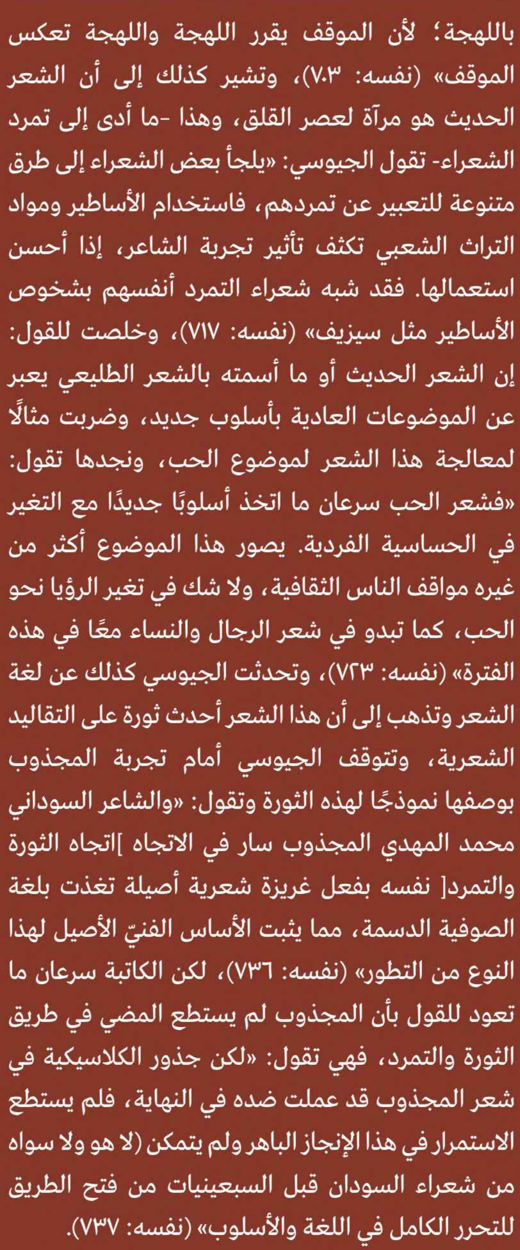
جيل الحداثة الشعرية

وتاريخ الحداثة في الشعر السوداني يرجع إلى الجيل الأول من شعراء الخمسينيات، وبخاصة أولئك الذين عاشوا ودرسوا بمصر، وانفتحوا على الموجات الأولى من الحداثة في الشعر العربي، وعلى رأس هؤلاء نجد محمد مفتاح الفيتوري ومحيي الدين فارس وتاج السر الحسن وجيلي عبدالرحمن، ومن المعروف أن تاج السر وجيلي أصدرا ديوانًا مشتركًا هو مجموعة قصائد من السودان عام١٩٥٧م، وقد أشار محمد المكي إبراهيم في كلمة له إلى هذا الديوان وإلى دور تاج السر الحسن في هذه الحداثة (إبراهيم: ٢٠٠٩م) يقول محمد المكي إبراهيم: «وحينما وصلنا ديوان قصائد من السودان قريبًا من عام ١٩٥٧م كدنا نجن به ولعًا وأنا بين الذين حفظوه غيبًا، وكنت بذلك ثالث ثلاثة في «خور طقت» فعلوا ذلك على رأسهم الصحافي اللامع الوليد إبراهيم والمهندس عوض عابدين أفسح الله لهما في علياء الجنان». (نفسه: ٥٣)، ويقول عن المجموعة الشعرية لتاج السر وجيلي «كان ديوانًا مشتركًا بين التاج وجيلي عبدالرحمن، وكان صعبًا جدًّا المفاضلة بين مجموعتيهما، فقد اشتركا في أسلوب الكتابة ومضامينها، وفي الصور المبدعة التي عبرا بها عن

الناس والحياة والأحلام الجميلة التي حلما بها للوطن». (نفسه: ٥٣) ويقول محمد المكي عن تاج السر الحسن: «يتمتع الشاعر الكبير بأبوية حانية تجاه من انطلقوا في أثره من المبدعين، وقد سرني حديثه المليء بالمحبة عن الشاعرين عالم عباس وفضيلي جماع (...) وكلنا نشترك في محبته والاعتراف بتأثيره القوي على مسيرة الإبداع في السودان». (نفسه: ٥٤)

وقد أشارت سلمى الجيوسي إلى هذه الملامح في كتابها المهم: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث (الجيوسي: ٢٠٠١) وقد لخصت هذه العناصر في الفصل الثامن من الكتاب الذي أسمته: «إنجازات الشعر الجديد حتى مطلع السبعينيات» وقد أشارت في بداية حديثها إلى صعوبة حصر هذه المنجزات قائلةً: «تبرز الكثير من المصاعب عندما يحاول المرء تقويم منجزات الحركة الحديثة في الشعر العربي. ويستطيع الناقد الذي يقف على مشارف السبعينات أن يدرك من طبيعة المسيرة الشعرية منذ بداية الخمسينات أن منجزات هذه الفترة، رغم التغير الكبير الذي حصل في الشعر، لم تكن قد استكملت نفسها». (نفسه: ٦٦١) وقد حصرت هذه الإنجازات في الشكل وهي كالآتي: تطور التجارب في شكل الشعر، الخصائص العامة لهذا الشعر، وتوقفت أمام ظاهرة التدوير التي تقول عنها: «من أبرز خصائص الشعر الحر استعمال التدوير أو الجريان بين بيت وآخر. والسبب الرئيس الذي يعطيه الشعراء لهذا هو أن الشاعر لا يريد الوقوف إلا حيث ينتهي المعنى» (نفسه: ٦٧٨)، وتحدثت كذلك عن تجاهل الشعر الحديث للقافية، وتقول: «كانت القافية عنصرًا لا بد منه في الشعر القديم، وكانت أفضل القصائد تكتب على حرف رويّ واحد وتحت تأثير الشعر الغربي وإحياء تراث الموشح الأندلسي حاول الشعراء العرب المحدثون أن يتخطوا تراث القافية الموحدة، ونجحوا بإدخال تنويعات أكبر في نظام القافية في القصيدة الحديثة» (نفسه: ٦٨٠)، أما على مستوى الموضوع فقد حصرت الجيوسي ملامح الشعر الحديث في موقف الشاعر من الحياة واللهجة التي يعبر بها عن هذا الموقف، وتقول في هذا الصدد: «إن المقصود بالموقف هنا موقف الشاعر ونظرته العامة نحو الحياة والإنسان، أما اللهجة فالمقصود بها طريقة تعبير الشاعر عن موقفه (...) والموقف شديد الارتباط


جيلي عبدالرحمن — صلاح أحمد إبراهيم



باللهجة؛ لأن الموقف يقرر اللهجة واللهجة تعكس الموقف» (نفسه: ٧٠٣)، وتشير كذلك إلى أن الشعر الحديث هو مرآة لعصر القلق، وهذا -ما أدى إلى تمرد الشعراء- تقول الجيوسي: «يلجأ بعض الشعراء إلى طرق متنوعة للتعبير عن تمردهم، فاستخدام الأساطير ومواد التراث الشعبي تكثف تأثير تجربة الشاعر، إذا أحسن استعمالها. فقد شبه شعراء التمرد أنفسهم بشخوص الأساطير مثل سيزيف» (نفسه: ٧١٧)، وخلصت للقول: إن الشعر الحديث أو ما أسمته بالشعر الطليعي يعبر عن الموضوعات العادية بأسلوب جديد، وضربت مثالًا لمعالجة هذا الشعر لموضوع الحب، ونجدها تقول: «فشعر الحب سرعان ما اتخذ أسلوبًا جديدًا مع التغير في الحساسية الفردية. يصور هذا الموضوع أكثر من غيره مواقف الناس الثقافية، ولا شك في تغير الرؤيا نحو الحب، كما تبدو في شعر الرجال والنساء معًا في هذه الفترة» (نفسه: ٧٢٣)، وتحدثت الجيوسي كذلك عن لغة الشعر وتذهب إلى أن هذا الشعر أحدث ثورة على التقاليد الشعرية، وتتوقف الجيوسي أمام تجربة المجذوب بوصفها نموذجًا لهذه الثورة وتقول: «والشاعر السوداني محمد المهدي المجذوب سار في الاتجاه]اتجاه الثورة والتمرد[نفسه بفعل غريزة شعرية أصيلة تغذت بلغة الصوفية الدسمة، مما يثبت الأساس الفنيّ الأصيل لهذا النوع من التطور» (نفسه: ٧٣٦)، لكن الكاتبة سرعان ما تعود للقول بأن المجذوب لم يستطع المضي في طريق الثورة والتمرد، فهي تقول: «لكن جذور الكلاسيكية في شعر المجذوب قد عملت ضده في النهاية، فلم يستطع الاستمرار في هذا الإنجاز الباهر ولم يتمكن (لا هو ولا سواه من شعراء السودان قبل السبعينيات من فتح الطريق للتحرر الكامل في اللغة والأسلوب» (نفسه: ٧٣٧).

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة



شكيب أرسلان..
الوعي الشعري وسؤال التحديث

عز الدين الشنتوف ناقد مغربي

تتيح لنا تجربة شكيب أرسلان، بغناها الفكري والإبداعي، الاقترابَ من العلاقة الدالة بين الوعي الشعري وسؤال التحديث، انطلاقًا من مداخل اختبارية، أهمها اعتبارُ سؤال التحديث سؤالًا معرفيًّا يتسمُ بامتداده وفاعليته في الممارسة النصية. ولا يكون هذا الاعتبارُ مبنيًّا إلا إذا كان السؤال المذكور نسقيًّا، وذا تمظهراتٍ بعناصرَ بنائيةٍ دالةٍ في النص والخطاب. ووفقًا لهذا المنظور الجدلي، فإني أضع مقدمتين متصلتين من جهة البناء:

- الوعي الشعري لدى شكيب أرسلان مسكونٌ بفكرة الأصل والمرجع.
- لم يمس سؤال التحديث عنده أيَّ عنصر من عناصر الإبدال الشعري.

أولًا- الأفق الشعري

لا نكاد نعثر، فيما كتب أرسلان من مقالات ودراسات، عن تصور محدد للشعر، بقدر ما نجد آراء متفرقةً لا نظفرُ منها بإطار تنظيري واضح. ومع ذلك يمكن أن تشكل هذه الآراءُ مواردَ لفهم طبيعة الصلة بين الوعي الشعري والتحديث. وترجع فكرة الأصل في كتاباته إلى طبيعة البنية التقليدية التي وسمت النص الشعريَّ لدى كل شعراء المرحلة؛ ولذلك يرى أرسلان في تجربتَي البارودي وشوقي عتبةً عُليا، تمثلُ الصيغة والنموذج، وتقديسُها، في ضوء قدامة الشعر، هو الذي جعل قصيدتَهُ قصيدةَ الذاكرة في كل عناصرها البنائية، وهو ما عاق انعكاسَ مبدأ التحرر في ممارسته النصية.

ويبدو أن مبدأ التقدم، بما هو دعامةٌ لإشكال التحديث، لم يكن نسقيًّا لديه؛ إذ لم يشمل تصوره للشعر والكتابة، رغم خطابه التحديثي المتنور والجريء الذي احتفى بالمجتمع، والاقتصاد، والعمران، والسياسة. ولكن يبقى هذا الاستثناءُ مفارقةً واضحةً فيما كتب من شعر. ولا شك أن بعض سجالاته، ومواقفَه من قضايا أدبية وفكرية، تضيءُ جوانبَ مهمةً من سياق التحديث؛ إذ نستطيع أن نعُدَّها مدخلًا دالاًّ لتحديد مستوى المفارقة التي ذكرناها آنفًا. ففي ردِّه على خليل السكاكيني، في مسألة الأسلوب الجديد، يقول: «لا أعرفُ في الأدب واللغة إلا مذهبًا واحدًا هو مذهب العرب، وهو الذي يريدُ أن يسميَه بالمذهب القديم.. لأنه المثل الأعلى والغاية القصوى». ولهذا يظل الشعر صيغةً وغايةً في الآن نفسه؛ ذلك لأن اشتراطَ الحد الزمني في النموذج غير وارد، ولا يقوم بأي وظيفة تجاه فعل الكتابة من جهة، وفعل تصورها من جهة أخرى.

ويتخذُ إشكالُ الوعي بالزمن، لدى أرسلان، مظاهر عديدة، أهمها صعوبةُ التقريب بين البيان، من حيث هو بناء صوري ومعياري، وبين الشعر من حيث هو جنس أدبي موسومٌ بالتغير والتعدد. فالتصور التجزيئي لعلاقة اللغة بالشعر والأدب يضاعف من لا نسقية سؤال التحديث، بما هو قيمة

إذا كان البيانُ آليةً إبداعيةً وفنيةً، تمسُّ كل الأجناس، فإن وضعه عند شكيب محكومٌ بخصيصة النثر وفنون القول فيه؛ لذلك لم يختبر سؤال التحديث الشعري من مدخل التجربة، فكانت الصنعةُ في ممارسته علة النظم

مضافة لتاريخ اللغة والأدب العربيين. ومن تجليات هذا التصور إبقاءُ اللغة بناءً نمطيًّا، تُقاسُ عليه القضايا والمعاني بمختلف محمولاتها الثقافية والفنية ذات الصلة بزمن إنتاجها، وبوعيها الناظم لتسويغ تلقيها وتداولها. فإذا كانت اللغة، كما يرى شكيب نفسُه، قادرةً على أن «تسَعَ من المعاني الجديدة، ومن المواضيع العصرية ما يُعينُ الكاتبَ، ويتوخاهُ المؤلفُ مع رعاية ديباجتها الأصلية التي إن خرجَ البيانُ عنها كان عند العرب مستهجَنًا»، فإن شرط التفكير باللغة، في الإنتاج الأدبي والشعري خاصةً، يظل معزولًا عن التفكير في التحديث، نظرًا لوجود الصيغة النموذجية التي تستطيع أن تستوعبَ الطارئَ من المعاني والقضايا، من دون قَبولها لقوانين الإبدال والتحول من داخلها كذات فاعلة. ومن هنا أصبحت الصيغة النموذجية من بين المتعاليات التي تؤطر الوعيَ الشعريَ لدى أرسلان، وتخلق الهوة بينه وبين سؤال التحديث من حيث انفصالُ فهم اللغة عن مشروع القصيدة التي تأطرت ضمن البنية التقليدية.

وإذا كانت قصيدة الذاكرة صيغةً وشكلًا من أشكال عودة الماضي إلى ماضيه، فإن ارتباط شكيب بالعتبة العليا، التي مثلها البارودي وشوقي، كان من قبيل الكتابة المضاعفة لوعي التقليديةِ بشروطها من دون حدودها. ففكرة الإحياء التي تغنَّى بها البارودي وأرسلان، وأصبحت مقولةً يتداولها الملفوظ الشعري كقيمة شعرية، لم تتخذ لها محتوًى نوعيًّا ضمن جنس الشعر، إنما ضاعت بين مقولتي التأصيل والتأسيس. وذلك ما نلاحظه في قول البارودي عن شعر شكيب:


شكيب أرسلان

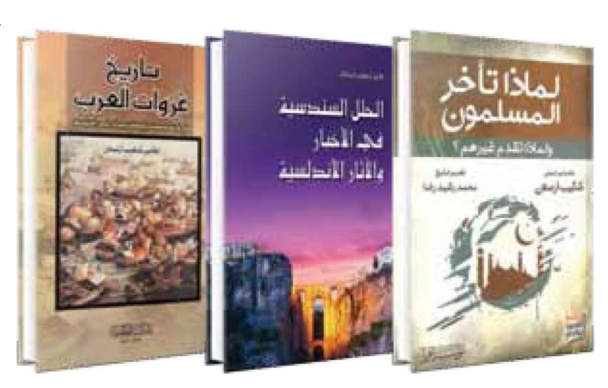
أحيـا رميمَ الشعـر بعـد همـوده
وأعـــادَ للأيــام عـصرَ الأصمــعي
هو ذلك النظمُ الـذي شهدت لــه
أهــلُ البـراعة بالمـقـال المُبــدِعِ

وبالمنطق نفسه يكتبُ أرسلان عن البارودي ما نصه:

ولو كان يُرقى المرءُ مـا يستحقُّه
إذًا لَبــلــغــت النَّـيِّراتِ بـسُــلَّــمِ
وأنت الـذي يا ابنَ الـكرام أعدتَّهـا
لأفصحَ من عهد النواسي ومسلم
وأنشرتَ ميتَ الشعر بعد مصيره
لأعظــمَ نثـرًا مـن رفـات وأعـظـم

قد يرجع هذا التَّسييدُ إلى محدودية المُنتَج الشعري، وإلى جعله -مع ذلك- الإمكانيةَ الموضوعيةَ والتاريخيةَ لبناء أفق شعري ذي شروط إنتاج عربية صرف. ومن المعلوم أن شكيب أرسلان ينظرُ إلى اللغة، في عدد من مقالاته ودراساته، نظرةً إستراتيجيةً وفق آليات النحت والاقتراض والترجمة، ولكن هذه الكفاية التفاعليَّةَ كانت بعيدةً من الكتابة الشعرية، رغم تأكيده على تاريخية وضع الشعر في تحديد معالم انتقالات المجتمع العربي وتحولاته بقوله: «وما كانت نهضة العرب العلمية في القرنين الثاني والثالث بعد الهجرة، وتطاولهم إلى الفنون والآداب والحكمة التي كانت للأعاجم إلا من نتائج انتشار الأدب العربي».

والتصريح بهذه الإستراتيجية في كل اعتبار تاريخي، هو اختيارٌ واعٍ لأفق التحديث العربي بشروطه المادية والمعنوية بمختلف تمثلاتها الفكرية، والأخلاقية، واللغوية. ومع ذلك فإن التساؤل عن مدى تحويل البيان إلى أفق شعري يظل قائمًا في ظل الاستثناء الواعي أو غير الواعي الذي يطال الشعر إزاء هذا التحديث؛ لأن اختزال الأفق الشعري في عنصر واحد هو ممارسةٌ ذهنيةٌ غير جدلية، ولا تراهن على الإمكانات النوعية، والمفهومية، والتجريبية للفعل الشعري ذاته.



ثانيًا- بين التجربة والصنعة

قد يكون البيانُ، في صيغة أفق شعري، سؤالًا آتيًا من غير الشعر؛ فالكتابة لدى شكيب موسومةٌ بالتداخل والاشتراطات النوعية. ولا يهمنا أن نحدد نسبة هذه الاشتراطات إلى وعيه الأدبي والفني، بقدر ما يهمنا معرفة الفعل الشعري ذاته، من جهة ارتباطه بالتجربة أساسًا. ومع ذلك تحتكم هذه التجربة إلى بعض الحدود التي تبين قيمتَها وكفايتَها، وتميُّزُها من حيث قوةُ تمثيلها للفعل الشعري.

١- الحد النوعي: يتضح في صناعة ديوان أرسلان أنه موزعٌ إلى أربعة أقسام: المراسلات السامية، والمساجلات الشعرية، ومراثي العلماء والأدباء والكبراء، والمدائح السلطانية. وأهم ملاحظة نسجلها هي التداخل بين المراسلات الشعرية والمساجلات والمعارضات؛ ويعني ذلك أن العناصر البنائية والسمات التكوينية للنوع لم تكن واضحة في ممارساته النصية، وهو ما يحد من إمكانية النظر إلى الإبدالات النصية من حيث قدرتها على ممارسة فعل التحديث. فإذا عددنا هذه النصوص تجربةً، فإن السمةَ الغالبة عليها هي التماثل، بينما التجربةُ فعلٌ متحولٌ ومتعددٌ من حيث البناءُ والخطابُ؛ ولذلك غلبَ النقلُ النوعي على تقريب النصوص، كما هو الأمر مع نقل الترسل إلى النظم، فلم يكن مراعيًا لشعرية الكتابة. أما التقريب الحاصل بين المساجلة والمعارضة، رغم عناصر الاتصال القائمة بينهما، فيجري بإسقاط بناء أحدهما على الآخر، إما من جهة الموضوع أو من جهة الصياغة التنظيمية للقول.

ومن المشاكل التي نواجهها في هذا التقريب، تحويلُ عنصر الحِجَاج إلى تكوين شعري مخصوص؛ إذ يظل هذا التكوين معزولًا بحكم هيمنة بناء الغرض؛ لأنه يُعدُّ التكوينَ الأعلى في سُلم النظم. وبهذا تمتنعُ الكفايةُ التجنيسية من قوانين المساجلة، ومن قوانين القصيدة بما هي شعر. فالوعي بالتداخل أو بالتضايف محكومٌ بجهة النظر في الكتابة وفي التسمية؛ إذ الفرقُ واضحٌ بين تسمية المساجلة الشعرية، والقصيدة السجالية؛ لأن منطلقاتِ القول المبنيةَ على النوع هي محدِّدٌ جوهرٌ لإدراك التناسب في البناء النصي، وإدراك مستوى تلقيه.

يتخذُ إشكالُ الوعي بالزمن، لدى أرسلان، مظاهر عديدة، أهمها صعوبةُ التقريب بين البيان، من حيث هو بناء صوري ومعياري، وبين الشعر من حيث هو جنس أدبي موسومٌ بالتغير والتعدد

٢- الحد المفهومي: إن التجليات السابقة في الحد النوعي ذات صلة وثيقة بالتصور النظري الذي يؤطر التجربة الشعرية، ويُسندُ نسَقَها في التراكم الكمي والنوعي. فتصور أرسلان للشعر وممارستِه لا يخرج عن دائرة الصنعة، وإن لم يصرح بذلك لفظًا؛ ولكننا نلمس ذلك في طبيعة علاقته بالشعر من خلال قوله: «ومما لا مرية فيه أنني مُذ أيام الشباب قلما نظمتُ الشعرَ رغبةً فيه، ونزوعًا مني إلى الاتصاف بالشاعرية عكسَ النثر الذي كان أبدًا مرمى آمالي ومطمحَ خيالي.. وقلما نظمتُ الشعرَ انبعاثًا من نفسي وإطاعةً لمجرد خاطري، فليس لي على هذا الوجه إلا قصائد معدودات».

يبدو أن علاقة أرسلان بالشعر علاقة مناسبة وليست علاقة تجربة؛ فمستوى التراكم النصي الذي حققه في ديوانه، وفي ما كتبه في المجلات والصحف، يكاد يتخذ سمة الصنعة، بحكم السياقات التي نظمت فيها قصائدُه، وبحكم الصياغة النمطية التي حكمت منجَزَهُ التعبيري في مختلف الأغراض. والملاحظة الأهم في قوله هي غيابُ الذاتية في شعره، وفي ارتباطه بالقول الشعري، وهو ما يؤكد انصرافَه إلى غير الشعر من حيث وعيُه بالاختلاف الحاصل بين التجربة والصنعة. ومن هنا يتضح أن انجذابَ البيان إلى أفق النثر موسومٌ بتحقق الذاتية والتخييل، وهو ما ينتفي في سؤال تحويل البيان إلى أفق شعري.

وإذا كان البيانُ آليةً إبداعيةً وفنيةً، تمسُّ كل الأجناس، فإن وضعه عند شكيب محكومٌ بخصيصة النثر وفنون القول فيه؛ ولذلك لم يختبر سؤالَ التحديث الشعري من مدخل التجربة، فكانت الصنعةُ في ممارسته علَّةَ النظم. ونلمس ذلك في الكلمة التي قدَّمَ بها مطران ديوان أرسلان حينما قال: «فهو ينظمُ كما ينثر، فياض الفكر غير تعبٍ، ولكن نظمه يحمل في عهده الآخر أثرًا من نثره». ولم يكن الوعي النظري لمسألة الحدود حاضرًا في كتابته، رغم الإبدالات الأولى التي مارستها التقليدية مع البارودي وشوقي، ورغم التحولات التي عرفتها البنية الجديدة في الشعر.

من الصعب الحكم على هذه الممارسة بأنها ضد البنية الجديدة، أو أنها في وضع مواجهة لتاريخية الشعر الحديث، ولكن المسكوت عنه في تقديم مطران نابعٌ من صدوره عن بنية مختلفة في التصور والكتابة، وهي البنية الرومانسية، رغم التبريرات التي يقدمها إزاء شاعرية أرسلان. ففي السياق ذاته يقول: «غير أن شأنًا آخر من الشؤون الضخام التي هي أشد إغراءً للرجل البعيد المطمح في مطالب العلياء صرَفَهُ وشيئًا عن الهيام في مسابح الخيال والضرب في آفاقه الأنيقة إلى منازلة الحوادث والأيام في معترك الحقيقة».

لا شك أن الشعريةَ لا تمتنع بامتناع الذاتية والخيال؛ لأن البنية التقليديةَ، التي تأطرت مع البارودي وشوقي، عرفت الخيالَ من منظورها أيضًا، ولكن الوضع مع نصوص شكيب ينحو في اتجاه الوقائعية التي تُسمِّي أغراضَه وتستبطِنُها، فيتوارى صوته بما هو ذاتٌ متكلمةٌ وفاعلة، مهما تكن الموضوعاتُ المطروقة. وما يؤكد ذلك قولُه في مقدمة ديوانه: «ولم يزل الشعر وهو الخيال المجسم أحسنَ قيد للحقائق، ولم تزل الوقائع التاريخية تأخذ من الوزن والقافية أثبتَ المَواثق، وكم من واقعة تاريخية نَشَدَها المؤرخون في أقوال المنشدين، وكم من رجل لم تخلده التواريخ وجعله الشعر من الخالدين».

ومن البيِّن أنه لا يغادرُ مفهوم الحقيقة، بما هو عنصرٌ بانٍ لمفهوم التقدم، إلى جانب عنصري النبوة والخيال في بنيات الشعر الحديث. ولكن الحقيقةَ التي يربطها بالخيال المجسم ليست سوى مَدرَجٍ لمحمول الواقع وتجلياته في أي خطاب. ولهذا جعل الخيال قيدًا، رغم أنه مفهومٌ آتٍ من ممارسات رواد الشعر المنثور في بداية العشرينيات بلبنان، فضلًا عن الاختيارات التي قادتها الرابطة القلمية في اتجاه تحول مفهوم الشعر بإبدال الخيال. أما الشق الثاني المتعلق بالتأريخ الشعري، فإنه منافٍ لمفهوم التقدم؛ ذلك لأنه رهنٌ بحدود قدامة.. الشعر في التعاطي مع السِّيَر والأخبار، بينما يتخلَّقُ التأريخُ بإجراءاته الخاصة منذ التدوين. ولهذا يكون تصور أرسلان عن الشعر المؤرِّخِ عازلًا عن الشعر خصيصتَه الشعرية، وعن التأريخ خصيصتهُ التوثيقية. ومن هنا يراكمُ سؤالُ التحديث عائقَه الزمني مرةً أخرى، ما دامت الحقيقة جوابًا، وما دام الشعر معزولًا عن السؤال بما هو بحثٌ واختبار.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة



لستَ سوى غجريّ

ألكسندر رومانس شاعر فرنسي
ترجمة وليد السويركي شاعر ومترجم أردني

لم يكن في حياة ألكسندر رومانس (١٩٥١م) ما يعد بأنّه سيكون كاتبًا أو شاعرًا، فرجل السيرك، ولاعب الأكروبات، ومروّض الأسود في شبابه، ينتمي لشعبٍ مترحّلٍ لم تكن الكتابة يومًا جزءًا من تقاليده. ولكن كان لدى رومانس ما يقوله، وبتشجيعٍ من جان جينيه وجان غروجان، اللذين ربطته بهما صداقة قوية، بدأ، وهو في الخامسة والأربعين، يدوّن قصائده وحكاياته الغجرية، التي تولّى الكاتب كريستيان بوبان نشرها سنة ٢٠٠٤م في ثلاث مجموعاتٍ لدى دار غاليمار الباريسيّة العريقة. لاقت كتابات رومانس استحسانًا نقديًّا وجماهيريًّا كبيرين، بفضل بساطتها المدهشة، وصدق نبرتها، وإيجازها، وتقشّفها اللغوي، ورؤيتها المغايرة للثقافة الماديّة والنزعة الاستهلاكية السائدتين. واليوم يواصل رومانس، الذي أنشأ، بالقرب من باريس، أوّل سيرك غجريّ في أوربا، كتابة قصائده وتدوين حكايات أهله الغجر، من دون ادّعاء صفة «الشّاعر». إنّه يحيا حياته «شعريًّا» بصورة عفويّة، ويكتب ليقول ألمه، وغضبه، وحبّه، ويطرح أسئلته الوجودية، من دون أن يفارقه الشُّعور بالذَّنب:

«لستَ سوى غجريٍّ»!
هذا ما يعتقدونه،
ربّما ما كان عليّ أن أكتب أبدًا،
لقد خنتُ؛ كان عندي الكثير ممّا أوّد قوله،
والآن أطلب الصفح من أبي ومن أمّي
ومن عِرقي كلِّه.

فيما يأتي مختارات من قصائده ومن حكاياته الغجرية.



قصائد

قسمتُ العالم إلى نصفين:
من جهة هناك ما هو شعريّ،
وفي الجهة الأخرى ما ليس كذلك،
ما هو شعريّ موجود في نظري
وما ليس شعريًّا لا ألتفت إليه حتّى.

* * *

كنت في السابعة أو الثامنة من العمر،
كنت أسير في الريف، وإذ عبرت أحد الحقول
لمحتُ زهرة آس،
انحنيت لأقطفها، فاكتشفت مفتونًا أنّ الحقل كان مليئًا بتلك الأزهار،
جاثيًا على ركبتيّ، جمعت كلّ ما استطعت،
كان حضني مليئًا بالعشب والأوراق والآس،
وحين حلّ الليل، بدأت أولى النجمات بالظهور
ففكّرتُ: أيّ خسارة ألّا تكون النجوم متعدّدة الألوان!

* * *

كنت قد بدأت كتابة القصائد،
ذات يوم، كتبت منها خمسًا في نهار واحد،
كنت مسرورًا إلى حدّ أنّني وضعتها تحت وسادتي؛
قرب رأسي،
كما كان ليفعل طفلٌ في الخامسة بِدُميَتهِ الدبّ.

* * *

ذات يوم، سأزور قبر أبي
سيكون ذلك كما كان في الماضي،
حين كان حيًّا،
لن نتبادل أيّة كلمة.

* * *

اليوم وصلني استدعاءٌ من الشرطة
لِيُزَجّ بي في السّجن؛
لكنّي كتبت أيضًا قصيدتين،
هو نهارٌ طيّب إذن، رغم كلّ شيء.

* * *

كان الرجال يمرّون إلى جانبها دون أن يروها،
راكعة بتواضع في العشب الطريّ،
الوردات دَهِشات كانت تتبادل النظرات
دون أن تفهم الأمر.

* * *

الركض في الحقول،
الإحساس بالريح، لم يكونا كافيين،
مثل كلّ أصحاب الرؤوس الفارغة،
أنا أيضًا ظننت أنّه ينبغي صنع شيء ما.

* * *

حين دخلت المشفى
وابنتي بين ذراعي،
فكّرتُ: يا إلهي نَجِّها!
لا تجبرني على أن أصبح أعظم الشّعراء.

* * *

كثيرًا ما قلت: نعم
حين كان ينبغي أن أقول: لا،
وأن قلت: لا
حين كان ينبغي أن أقول: نعم.
لم أكن قد التقيتك بعدُ.

* * *

ضدّ صخب العالم
ضدّ كل هؤلاء النّاس الذين يتكلّمون،
وليس لديهم ما يقولون،
بعيدًا من العالم،
الحزن الصامت لِطفلَيْنِ مهجورين يتحابّان.

* * *

حين أكون وحيدًا في الريف
وتغدو خطوتي ثقيلةً،
أودّ لو أن طائرًا يأتي
ويحطّ على كتفي،
لكن لا شيء يجيء؛
فأبقى وحيدًا مع ألمي.

* * *

ما من مصالحة ممكنة بيني وبين العالم،
فأنا أوثر الطائر اللامبالي فوق الصخرة،
الذي يرمي بنفسه في الفراغ.

* * *

لست أفهمُ شيئًا في هذا العالم،
بعض النّاس يشعرون أنّهم أقرب إلى الكلب منهم إلى السماء،
لو أنّهم يرفعون رؤوسهم فقط!

* * *

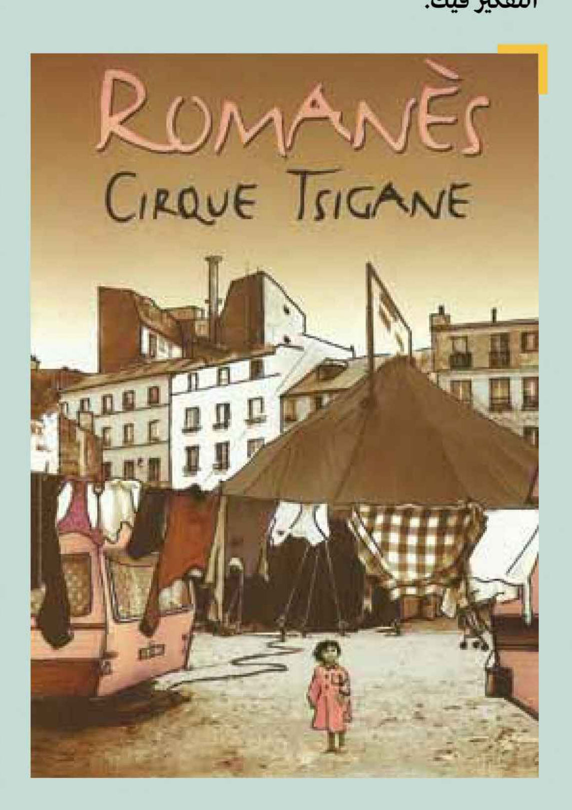
ربّما تتلمّس بناتي بأيديهن
شاهدة قبري،
فيما الوردة اليقظة تنظرُ
والغيمات والعصافير تعبر.

* * *

لا صِلة لي بهؤلاء النّاس
الذين يتراجعون حين ينبغي أن يتقدّموا،
غير أنّني انحنيت أمام الحياة
مثل الشجرة العزلاء
إذ هاجَمتها الريحُ.

* * *

لم تعد لك عيناك الجميلتان،
ولا يداك الرائعتان،
ما بقي منك بات تحت التراب،
بلا قلبك،
النجوم المكدّسة في السماء،
ونعومة الحجر، وسخاء الريح،
محظورة عليك،
مثلما حظرت على نفسي
التفكير فيك.



حكايات وشذرات

مثل كلّ العائلات الغجرية، لم نقدّم يومًا لابنتنا ألكسندرا أيّة دمية. جلبت لها سيّدة عجوز دمية رائعة. فتأمَّلَتها، ثمّ أمسكَتها من ساقها ورمتها في الطّين. نظرتُ إلى ابنتي بإعجاب.

* * *

كانت إحدى قريباتي تقرأ الكفّ في باريس. ذهبتُ مع عمّي وطرقنا بابها.
ماذا أصابك يا ابنة العم؟ لم نعد نراكِ منذ سنين؟ ما أخبارِكِ؟
لقد تزوّجت يا عمّي.
وماذا يعمل زوجكِ؟
إنّه طبيب نفسيّ.
هذا جيّد، وأنت، أما زلتِ تقرئين الكفّ؟
لا، هذا أمر بات من الماضي. لقد درستُ واليوم أنا أيضًا طبيبة نفسية.
وما معنى طبيبة نفسية؟
شرحت ابنة العم الأمر، فقال عمّي:
إن كنت قد فهمتُ جيّدًا، فقد درستِ مدّة عشر سنوات كي تقومي بما كنت تقومين به قبل الدراسة!

* * *

في القطار، اجتزنا منطقة لي فوج، من الرجل الجالس قبالتي يفوح عطرٌ مذهل. لم يسبق لي أن شمَمت مثله. بادرتُه بالحديث وسألته عن مهنته.
«حطّاب»، قال.
كانت الأشجار إذن سرّ ذلك العطر.

* * *

ابنتي روز وهي تنظر من فوق كتفي:
انظر يا أبي، السّماء في كلّ مكان!

* * *

تسأل لينا العجوزَ التي تبيت في الشارع:
ليس لديك أبناء إذن؟
بلى، لديّ عشرة.
ومع ذلك أنت في الشارع؟
نعم، كان عليّ أن أنجب أحد عشر ابنًا.

* * *

قدّم فلّاحٌ حقله للغجر كي يُمضوا فيه فصل الشتاء. في بضعة أيّام امتلأ الحقل بالكرافانات، وارتفع عدد سكّان

القرية من ٣٠٠ إلى ٦٠٠ نسمة.
ملأ السُّرور التجّار وأخذوا جميعًا يفركون أيديهم حماسةً: البقّال، والخبّاز، والقصّاب، باستثناء بائع الكتب.

* * *

أطلبُ من فلورينا أن ترسم بيتًا، فترسم بيتًا بساقيْن.

* * *

سورين: «أبي، من صبّ الملح في البحر؟»

* * *

ديليا: هذا الأحمق ألبرتو جعل دورينا ترى العجائب، فهجَرته، وها هو يأكله الندم. لقد كانت لديها كلّ الفضائل: النظافة والشجاعة والإخلاص، وأيّ لِصّةٍ بارعةٍ كانت!

* * *

ديليا: «غريب أمر التلفزيون، يحدّثنا طوال الوقت عن البابا ولا يحدّثنا أبدًا عن المسيح»!

* * *

أمام حظيرة حيوانات في سيرك صغير:
«أيّها السيدات والسادة، تفضّلوا بالدخول، سترون القرود بشحمها ولحمها وهي تتصارع ويمسك بعضها ذيول بعض، كأنّها بشر حقيقيّون».

* * *

الشّاعر جان جينيه كان يقول لي:
«أوتظنه أمرًا ظريفًا أن أكون أنا أنا؟».

* * *

كتبت ديليا على الكرافان بالخطّ العريض:
مدام ديليا تبصر كلّ شيء؛ تقرأ الكفّ حتّى الكوع. تخصّص: إرجاع الحبيب.

* * *

في مقابلة مع التلفزيون الفرنسي، بدأ الحفيّ بداية قويّة جدًّا:
«أنتم الغجر، كلّكم لصوص».
سألته: إن كان فرنسيًّا؟، فأجابني بنعم.
فقلت له: «أنتم الفرنسيُّون سرقتم نصف إفريقيا، والغريب أنّه لا يقال أبدًا: إنّكم لصوص».
كان ابن عمّي رولان يذهب إلى طبيب الأسنان ومعه حبْل: «سيّدي، أنا لا أطيق الألم؛ فإمّا أن توثقني بهذا الحبل، أو أن تجازف بتعرُّضك للضرب».

* * *

استشاط ابن عمّي سامبيون غضبًا حين سمعني في المذياع أقول: إنّ عائلتنا غجرية.
فوعدتُه أن أقول من الآن فصاعدًا: إنّ عائلتنا كلّها غجرية باستثناء ابن عمّي سامبيون.

* * *

صادرت الشرطة الرومانيّة أوراقنا الثبوتيّة، فلم نعد قادرين على الخروج من البلد. توسّط صديق لنا لدى نائبٍ من أنصار الملكيّة.
قال النائب: «أنا حريصٌ على مصارحتكم، من باب النزاهة، بأنّني لا أحبّ الغجر كثيرًا».
فسألتُ: «لماذا»؟
أجابني: «سيطول شرح هذا الأمر، لكن سأقول اختصارًا: إنّ شعبكم لا يمتلك أيّة فضيلة».
ثمّ شرح لنا خلال ثلاثين دقيقة فظائع الشيوعيّة.
عند المغادرة، قلت له:
«هل تعتقد حقًّا أنّ الغجر لا يملكون أيّة فضيلة»؟
فردّ النائب: «أعتقد ذلك حقًّا».
قلتُ: «لو كان الرومانيّون غجرًا، كم كان سيدوم النظام الشيوعيّ؟»
فكّر لحظةً وقال: «ما كان ليدوم ثمانية أيام».
ثمّ عانقني قائلًا: «لقد لقّنتني درسًا جيدًا. إنّ لشعبكم فضيلةً عظيمةً».

* * *

كلُّنا نُعجب ببراءة الأطفال
ولكن حين يحتفظ بالغٌ، كما لو بمعجزة، ببراءته يغدو موضع احتقار.

* * *

اختراعُ آلةٍ ما أمرٌ في متناول أيّ أحمق،
أمّا الحديث عن السماء، فهذا شأن آخر.

* * *

لا أفهم كلَّ شيء،
لكنّ ما أفهمه رائع.

* * *

كان متمردًا،
يريد تغيير كل شيء
عدا نفسه.

* * *

الغطرسة أو الحكمة
علامتان على أنّنا لا نعرف شيئًا.


شي جين
بينغ:
لا يوجد طريق
أطول من الأقدام
الزعيم الصيني الأقوى
منذ ماو تسي تونغ،
قارئ ومثقف تربطه
صداقات بكبار الأدباء

ترجمة وإعداد: مي عاشور مترجمة مصرية

عام ١٩٦٩م، في منتصف الليل، في أحد كهوف قرية ليانغ جيا خه، تحت زجاجة الحبر المستخدمة كقنديل زيتي، كان هناك شاب مثقف يقرأ كتابًا. كان شابًّا مختلفًا؛ فبينما كان يحضر الشباب الآخرون ملابس أو طعامًا معهم، كان ذلك الشاب يحضر معه حقيبة ممتلئة بالكتب. في جنح الليل أو راحة الظهيرة، كان هذا الشاب يقبع في الكهف للقراءة والاطلاع، وبمجرد أن يمسك كتابًا بين يديه، كان ينسى الوقت، كأنه خرج عن نطاق الزمن. هذا الشاب المثقف لم يكن سوى شي جين بينغ، الزعيم الصيني الأقوى اليوم منذ عهد ماو تسي تونغ. فعلى الرغم من أن البيئة التي وجد فيها في ذلك الوقت، لم تكن مهيَّأة قط للقراءة، لكنه لم يتخلَّ يومًا عن شغفه بالثقافة والمعرفة، وقد أسهمت هذه الكتب فيما بعد في بناء شخصيته ونسيجه الفكري.

مستحيل أن تظل الغيوم عالقة في سماء المرء إلى الأبد، ففي يوم ما، سيتسلل خيط من نور ليقشعها، وخطى شي جين بينغ منذ شبابه حتى وصوله إلى مراكز قيادية مهمة، خير دليل على ذلك، كما أن مراحل كثيرة مرّ بها شي ستكشف لنا أن النتيجة التي وصل إليها يتوارى خلفها درب طويل صعب وشاقّ، سار فيه وراء إيمانه بأهدافه وطموحاته. حكيم، قائد جسور، ودود، ذو شخصية رائعة، لطيف ويعطي شعورًا بالأبوة... هكذا وصف الصينيون شي جين بينغ.

في أكتوبر الماضي عُقد المؤتمر الوطني ١٩ للحزب الشيوعي الصيني، الذي يُعقد كل ٥ سنوات. (الحزب الشيوعي الصيني أسس عام ١٩٢١م بشنغهاي، وهو أكبر حزب سياسي في العالم؛ لأنه يضم ٨٩ مليون عضو) وانتبه العالم لحدث إعادة انتخاب الرئيس الصيني شي جين بينغ أمينًا عامًّا للجنة المركزية للحزب الشيوعي الصيني لمدة ثانية، ولتعديل دستور الحزب الشيوعي لإدراج أفكاره المتعلقة بالاشتراكية ذات الخصائص الصينية إلى جانب ما يحتويه الدستور على الماركسية اللينينية، وأفكار ماو تسي تونغ، ونظرية دنغ شياو بينغ قائد الإصلاح والانفتاح، وهو الأمر الذي يعدّ حدثًا فريدًا من نوعه في الصين المعاصرة، ويدل على أن الصين تنظر إلى شي جين بينغ على أنه قائد لصين جديدة أقوى، وأن «شي يعد الزعيم الأقوى منذ عهد ماو»، كما ورد في صحيفة الغارديان.

ولد شي جين بينغ في عام ١٩٥٣م، في مقاطعة شان شي، والده هو شي جونغ شون، أحد قادة الحزب الشيوعي البارزين، عام ١٩٦٢م جرى إيقافه عن العمل؛ بسبب ادعاء تورطه فيما عُرف بأزمة رواية «ليو جه دان» المعادية للحزب. وفي أثناء الثورة الثقافية، سُجن والده وتضررت عائلته بشكل كبير. التحق شي جين بينغ بالحزب الشيوعي عام ١٩٧٤م، وتولى فيما بعد كثيرًا من المناصب المهمة التابعة للحزب؛ ففي عام ١٩٨٥م انتقل إلى مقاطعة فوجيان، وأمضى فيها ١٧ عامًا، وارتقى من منصب نائب رئيس عمدة مدينة شيامن إلى منصب حاكم المقاطعة. وهناك أحب شي جين بينغ وتزوَّج وأنجب ابنته، يقول شي: «أجمل سنوات الشباب في حياتي قضيتها في فو جيان». قام شي جين بينغ بإصلاحات كبيرة في القرى الفقيرة هناك، مثل: إدخال الكهرباء وتوصيل الماء وتمهيد الطرق، ومن أشهر هذه القرى كانت قرية «شيا دانغ».

جبال من ذهب وفضة

يقال: إن ما فعله شي جين بينغ في مقاطعة فو جيان كان نموذجًا مصغرًا لفلسفته في الحكم. بين عامي ١٩٩٨-٢٠٠٢م تخصص شي جين بينغ في دراسة النظرية الماركسية والتعليم السياسي والأيديولوجي بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة تشينغ خوا، ثم حصل على الدكتوراه في القانون. ترك بينغ مقاطعة فو جيان عام ٢٠٠٢م ليصبح رئيسًا لمقاطعة جه تجيانغ في العام نفسه، علمًا أنها مقاطعة غنية بمواردها الطبيعية، لكن كانت هناك مشكلة كبيرة، وهي التلوث الذي كان يطبق على سمائها، فقال شي: «إن الجبال الخضراء والمياه الزمردية، هي أيضًا جبال من ذهب وفضة»، وهناك طبَّق سياسات للحفاظ على البيئة ومواردها. وفي عام ٢٠٠٧م أصبح أمينًا للجنة الحزب ببلدية شنغهاي، وفي عام ٢٠٠٨م أصبح عضوًا في اللجنة الدائمة في المكتب السياسي، وعضو أمانة اللجنة المركزية للحزب الشيوعي، ومنها إلى نائب رئيس الجمهورية، حتى صعوده إلى رئاسة الجمهورية عام ٢٠١٢م.

ابن التربة الصفراء

يقول في مقال بعنوان: «أنا ابن التربة الصفراء» (يشير شي جين بينغ بالتربة الصفراء إلى الهضبة الصفراء وهي من أكبر أربع هضاب في الصين، مساحتها تمتد ٦٤٠ ألف كيلومتر مربع): «أتيت إلى التربة الصفراء وعمري ١٥ عامًا، وحينذاك كنت حائرًا ومشوشًا، وعندما غادرتها كنت أبلغ ٢٢ عامًا، ولكنني كنت ممتلئًا بالثقة في الذات، وقد بات عندي هدف ثابت في الحياة. أنا خادم للشعب، جذوري ممتدة في هضبة شان بيي؛ لأنه هنا قد نما إيماني الراسخ». السنوات التي قضاها شي في الريف كانت قاسية (ذهب إلى الريف للعمل بالزراعة، في سياق ما عرف بـ«إعادة التثقيف») لكنها علمته كثيرًا، وأسهمت في تشكيل شخصيته ورسم دربه المستقبلي، فيقول شي: إنه لم يكن يشعر بأن السنوات السبع كانت بمنزلة المنفى له، لكنها كانت على عكس ذلك تمامًا؛ لأنها أسهمت في بناء أفكاره وتحديد مساره في الحياة. قضى مع الفلاحين سنوات طويلة، عاش حياتهم وعمل معهم، توطدت علاقته بهم لدرجة أنه حين حان موعد مغادرته القرية، لالتحاقه بجامعة تشينغ خوا سنة ١٩٧٥م، لم يصعد أي من أهل القرية إلى الجبل لمباشرة العمل، إنما خرجوا في مسيرة وداع له إلى مدخل القرية، بل إلى مسافات أبعد من ذلك بكثير، كانوا مُصرِّين على السير معه أطول مسافة ممكنة.

من أكبر الشعارات التي نادى بها شي كانت «الحلم الصيني»؛ وهو تحقيق النهضة العظيمة للأمة الصينية، ويتجسد ذلك في قوة الصين وازدهارها، وتطور الأمة وارتقائها، وتحقيق الرخاء والسعادة للشعب، ورفع المستوى المعيشي للمواطن الصيني. يقول شي جين بينغ عن الحلم الصيني: «لكل إنسان طموح ومسعى، لكل إنسان حلم خاص به. الآن، يتناقش الجميع حول الحلم الصيني، أعتقد أن تحقيق النهضة العظيمة هو أعظم أحلام الأمة الصينية في العصر الحديث. وهذا الحلم، هو خلاصة أمنيات أجيال من الصينيين». مع مطلع عام ٢٠١٣م قاد شي جين بينغ حملة تطهير حاسمة تحت اسم «سحق النمور والذباب»، وهي حركة لتطهير الفساد ومحاربته من أصغر مسؤول إلى أكبر مسؤول، طالت الحركة مسؤولين كبارًا جدًّا في الحزب الشيوعي، وهو ما عدَّه الصينيون قوة وجراءة غير مسبوقتين. يسعى شي وحكومته لتقليل نسبة الفقر في الصين ولرفع مستوى معيشة الشعب

يرى أن الأمة التي ترتدّ عن تاريخها وثقافتها، «لا تعجز عن النمو فحسب، بل يصبح من الوارد جدًا أن تمثل مشهدًا من التراجيديا التاريخية»

الصيني، فقد تعهد شي بأن يسعى كل أعضاء اللجنة الحزبية والحكومة الصينية جاهدين ل لقضاء على الفقر بحلول عام ٢٠٢٠م، وذلك عن طريق خطة الحكومة الصينية الخمسية الثالثة عشرة لتنمية الاقتصاد والمجتمع، فوفقًا لما وَرد في صحيفة الصين اليومية؛ أنه ما زال هناك أكثر من ٤٠ مليون صيني يعانون الفقر.

الأدب والوطن

«إن الثقافة هي روح الوطن والأمة. يوضح لنا التاريخ والواقع، أن الأمة التي ترتد عن تاريخها وثقافتها، لا تعجز عن النمو فحسب، بل يصبح من الوارد جدًّا أن تمثل مشهدًا من التراجيديا التاريخية»، ويرى شي جين بينغ أن النهضة تنبع من هوية الشعوب، وأن التاريخ والثقافة هما من سبل إحياء أمجادها من جديد. شي شغوف بالأدب والفنون، فمقتطفات كثيرة من خطاباته، تصير أقوالًا مأثورة متداولة على شبكات الإنترنت الصينية، كما أنها تكاد لا تخلو من البلاغة وأبيات الشعر؛ «لا يوجد طريق أطول من الأقدام، ولا جبل أعلى من الإنسان»، هكذا استشهد شي ببيت للشاعر الصيني المعاصر الكبير وانغ جوه جن، في أثناء إلقاء كلمته، في منتدى التعاون الاقتصادي للدول الآسيوية، والمحيط الهادي APEC عام ٢٠١٣م. ويشدد على أن «مصير الأدب مرتبط بمصير الوطن، وشرايين الأدب متصلة بشرايين الوطن». وقد نشأت بين شين جين بينغ ومجموعة من الأدباء صداقات عميقة، منذ شبابه حتى يومنا هذا، فقد سكن المكان نفسه في شبابه مع الكاتب الكبير لو ياو، وجمعته صداقة مع الكاتب الكبير جيا دا شان، وهو أول من التقاه شي حينما عمل في إقليم جنغ دينغ بمقاطعة خه بيي عام ١٩٨٢م، تأثر شي جين بينغ كثيرًا بكتاباته، وبعد رحيل الكاتب الكبير جيا دا شان بعام، كتب شي مقالًا تحت عنوان: «في ذكرى دا شان». يقول الكاتب الكبير ليانغ شياو شنغ لشي جين بينغ: «أعتقد أنك شخص له موطنان، فالكتب هي موطنك الثاني».

مسودة الحلّاج

عماد الورداني كاتب مغربي

تَفشَّتْ في شراييني على مهل، غَزَتْ قلبي بسهم قاتل، فأطاحت بعرش كان الماء موطنه، ومن حطامي أوقدت النار لتراقصها الريح إمعانًا في إذلالي، وما ذنبي إن كانت عيني من فرط خضرتها رأت، ولما رأت، تسمرت، فسالت شلالات جارفة، وأنا مخطوف أشهد غرقي في بحري، أجدف في بحر الوداد عساني أصل إليك كي لا أشفى منك. أنت علة البدايات والنهايات. مَسَّنِي هواك، فَهَوَيْتُ في بئر عميقة أفتشُ عن نسيم الريح، وما زادني غرقي إلا عطشًا، أأرتوي من صبابتي أم أشتكي لطبيب يقيم بين حشاي؟ صحتي في علتي، واعجبي مني، أَخَذَتْ كُلِّي، وسلبتني عنِّي، وبسكرتي غصتُ في مَغِيبِي أتعجلُ قتلي. يقول حلاج غيري، كأني أناي: إياك، إياك أن تبتل بالماء، فالماء سر البلوى وسر الحياة، وسر السر يقيم حيث تُشْرِقُ رؤاك، فاشرق ولا تجرح الماء.

أجرح الماء ولا أكتم سري، فما بلائي غير الذي تدفق مني في لحظة وهن، هل كان ماء أم كان شرارة نار؟ اكتويت بجمر جارف أَحْرَقَ أشرعتي، فتناثرتْ طرقي في المحيطات، ومنها عدت شريدًا، أبحث في العيون عنِّي، وما صادفتُ غير نسخي، أنا الميت المهمل في قبر منسي، أنتظرها كي تضع شاهدة على رمسي، وتنثر رمادي في ضفة الوادي؛ كي أولد بلا إرث، بلا ذاكرة. وحيدًا في غرفة القبر المنسي، تتجاذبني الريح يمينًا يسارًا، وإلى المجهول أتدحرج، أجاور الموتى، ينصحني ظلي بالنسيان، يمنحني كأسًا اسمها الخسارة، أشربها، أتلمظ مرارتها، تعطرني البومة بنعيقها، توشحني شجرة الدفلى بأوراقها، وكمَيْت ما زال السهم منغرسًا في قلبه، أنهض من موتي العميق، وأمضي شريدًا إليها، أحمل مسودات وصاياي؛ كي تصلح ما أفسده القلب بجرة دمع، أدق باب قلبها لا أحد يرد، يجيبني نسيم الريح: أنت ميت فدع الأحياء نيامًا، ما في الجبة سوى سرك، احتضنه ونَمْ كما يليق بميت مغدور، نار عينيك أحرقت الحدائق، أنت الآن في قرارة الجب تنتظر الحياة لتسقي وردتك الحمراء. الوردة الحمراء التي تؤنس وحشتي، أرويها بدمعي كلما داعبها الحنين إلى الأنامل البيضاء، لا أعرف إن كانت قد نبتت في أحشائي أم في ثمالة البئر المهجورة. الوردة الحمراء تعطرني كي لا أموت مرة أخرى، ماذا لو قررتْ أن تسقط أوراقها، سيبتلع التراب مسوداتي فأفنى، هل سأكفنها أم تكفنني؟ الوردة الحمراء التي رجمتني بها من النافذة، آلمتني، ذبحتني من الوريد إلى الوريد، فغرقت في دمائي، الوردة الحمراء هي ما تبقى من جرحي، قال الصدى: لقد بالغت في الاحتضار.





الأساطير المؤسسة لـ«الإسلام السياسي»: عبادة الماضي وتكفير المجتمع والبحث عن الإمبراطورية المفقودة

تتقدم جماعات الإسلام السياسي الأحزاب والتنظيمات السياسية، في استدراج جموع غفيرة من الناس واستقطابهم، ولم يعد تجاهل تأثيرها البالغ في الأوساط السياسية العربية والإسلامية خافيًا على أحد. هذا الأمر يدفع إلى تفكيك خطاب هذه الجماعات وطرح عدد من الأسئلة الشائكة حول مقولات هذا الخطاب ومداميكه الأساسية. وبحسب بعض الباحثين فإن جماعات الإسلام السياسي تنطلق في عملها من مجموعة مقولات، لا يمكن تحققها في الواقع، ويصفها بعضهم بالأساطير، بداية في الحث على قتال المخالفين تحت عناوين «الفريضة الغائبة - والميتة الجاهلية» وصولا إلى أن المجتمع كافر وفي حالة جاهلية كما كان المجتمع المكي في زمن الرسول صلى الله عليه وسلم، وأنه لا بد من هجرته كما هاجر الرسول من مكة، إلى حين إعداد العدة والعودة لفتحه كما فتحه الرسول صلى الله عليه وسلم قديمًا.

هذه المقولات والتمثلات التاريخية، في رأي مهتمين بفكر هذه الجماعات، جعلت فكرهم أشبه بالأفكار الرومانسية الساذجة، وطبعت كل أفعالهم بنوع من السطحية سواء في قراءة النصوص أو تأويلها، ومن ثم الاستنتاجات المترتبة على ذلك، وهكذا في نهاية المطاف يقف الدارس أمام خطابات زائفة ومعادية للواقع وداعية في جملتها للانتحار الإنساني، إلا أنها من ناحية أخرى، جعلت من اختراق المجتمع والتلاعب بعواطفه ووجدانه هدفًا سهلًا لهذه الجماعات. يرى الراحل الدكتور محمد حافظ دياب في كتابه «سيد قطب.. الخطاب والأيديولوجيا» أن الخطاب لدى الجماعات الإسلامية يمارس قطيعته في صوغ أفكار ومفاهيم وفرضيات لا تقبل الجدال، فرضيات يكرسها ابتعاده كخطاب عن المنظومات المعرفية كافة، ورفضه الاعتراف بحجية أو شرعية مبادئها. ومن اللافت بقاء المعنى في فضائه الرمزي غير قابل للتجزئة أو الاقتحام أو التعيين (المنهج هو الإسلام، الأمة دار تحكمها العقيدة، الحاكمية لله، المجتمعات المعاصرة كلها جاهلية، البعث لن يتم إلا عن طريق عصبة مؤمنة).

تطرح «الفيصل» أسئلة حول هذه الأساطير أو المقولات التي يتأسس عليها ما يسمى جماعات الإسلام السياسي، وإلى أي حد هذه المقولات بعيدة من الواقع؟ وكيف يتم التسليم بها من شرائح واسعة في المجتمع؟ وإلامَ تسعى هذه الجماعات من خلالها؟ في محاولة لفهم هذه القضية، بوصفها شاغلًا رئيسًا لعدد من البلدان العربية.

عبدالمنعم الأعسم: الفشل والاستحالة

تنطلق جماعات الإسلام السياسي من اختزال التاريخ إلى مقولات انتقائية عن «التفويض» بحيث تعطي لنفسها الحق المطلق في تقرير مصاير الإسلام والمسلمين، كما تحتكر الفتوى فيما يتعلق بهوية الدولة التي تتطلع إلى إقامتها على أساس ديني، وتنأى عن كل مجادلة مع غيرها من التيارات المجتمعية. علينا دائمًا الأخذ في الاعتبار الفشل الذي واجهه قادة الحركة الإسلامية الباكستانية بعد الاستقلال عن الهند وإصرارهم على إقامة نظام ديني، وقد اعتقلت السلطاتُ أربعةً من كبار أولئك القادة، وفي المحكمة وجَّه قاضي المحكمة لهم سؤالًا عن شكل النظام الديني الذي يعتقدون أنه ملائم لباكستان، فكانوا مختلفين فيما بينهم في الإجابات اختلافًا هائلًا.

عبدالمنعم الأعسم

وإذ تجد جماعات الإسلام السياسي نفسها في استحالة إخضاع الواقع إلى الوصفة التي يسعون إلى

فرضها على دولهم؛ فإنهم يلجؤون إلى اللاعقل في حساب تناسب التصورات مع احتياجات التنمية، ووضع الثروات قيد خطط واقعية، إنهم يجهلون دور القوى الذاتية في التنمية، وكيفية التعامل مع تلك القوى بما يجعلها ضامنة للمواكبة، وبناء اقتصاديات التنافس، ومواجهة شروط سباق السوق المحموم نحو الربح. بل إنهم يؤمنون بمعادلات غامضة ومضطربة لعملية تحقيق الأرباح وفق منظر الإسلام المسيّس. فمن جهة يناهضون منطق الربح كآلية اقتصادية رأسمالية، ومن جهة ثانية يضعون كل ثقلهم في عمليات تؤدي إلى الربح لكن عبر سلسلة من الإجراءات الشكلية التي تعطيها طابعًا دينيًّا تقليديًّا.

أما في السياسة فقد ارتكبت جماعات الإسلام السياسي شنائع في التنظير والممارسة والتطبيق لإنتاج قواعد للتطرف، عبر القفز فوق الحقائق الجديدة للعصر، وأهمها بطلان الحاجة إلى استخدام القوة والعنف في مواجهة المشكلات بين الدول، وأحلت مفهومًا غريبًا لـ«الجهاد» لا يعترف بحدود وسيادات الدول، ولا بحق الشعوب في اختيار الحكم الذي يناسبها، وبلغ الأمر بها أنْ كفّرت أُممًا وشعوبًا وحكومات، وفرضت عليها توصيفات من خارج قواعد المعاهدات والمواثيق الدولية.

كاتب وباحث عراقي

عمار علي حسن: رومانسية الرؤية والخيال

هناك العديد من الأفكار الفاسدة التي قامت عليها الجماعات الإسلامية، وذلك نظرًا لقراءتهم للتاريخ والأحداث بشكل خاطئ، فضلًا عن معاكستهم لمنطق

رفعت السعيد: أساطير البنا

المشكلة الحقيقية هي أن جماعات التأسلم السياسي تحاول أن تعطي أفعالها وآراءها نوعًا من الأسطورية التي تجعل التابعين لها مؤمنين بها ومصدقين بكل ما يقوله رؤساؤها، فحسن البنا مؤسس الإخوان المسلمين أحاط نفسه من اليوم الأول بهالة لا تصلح إلا للأنبياء، فقد ذكر أن والده قال له: (فلينجينك الله يا ولدي، إذ تركتك أمك وعادت لتجد أفعى كبيرة تنام على صدرك لتحميك، وعندما سقطتَ من الدور الثالث سقطتَ في بركة من الطمي اللين كي ينجيك الله). هكذا أحاط البنا نفسه بهالة وقداسة ونوعٍ من النذر الإلهي على نحو ما يحدث في الأساطير الإغريقية، وذلك ليقنع أتباعه أنه مشمول بالرضا الإلهي والإيمان الرباني، ومن ثم فقد قارنوا الأفغاني بالبنا قائلين: إن الأفغاني كان مؤذنًا، في حين أن البنا كان منبهًا عن حقيقة الإسلام. وظلوا يؤكدون على أن البنا شيء كبير حباه الله ما لم يعطه الآخرين. البنا حينما كان يريد أن يخدع المحيطين به فإنه كان يخدعهم بأكاذيب ترتدي ثيابًا دينية، فهو عمل لحساب هتلر وتلقى دعمًا منه ثلاث مرات، وكان في كل مرة يتقاضى خمسمئة جنيه، وهذا مثبت في وثائق وزارة الخارجية البريطانية الموضوعة في المتحف البريطاني، وحين سأله أتباعه عن ذلك قال لهم: لقد

الحياة، فبدلًا من السير إلى الأمام، يسيرون إلى الخلف، ومنطلقاتهم أسطورية بالفعل؛ إذ إنها تتمتع بمنطق رومانسي في الرؤية والخيال، فضلًا عن استحالة استحضار الماضي، فما بالنا بأن هذا الماضي لم يكن موجودًا، بل إنه لا يزيد على كونه نوعًا من الخيال في التدوين التاريخي، وذلك لأنه يخالف

عمار علي حسن

الطبيعة البشرية، أو يفوق قدرتها على الاحتمال، ولا ينطبق عليه مبدأ ابن خلدون في نقد التدوين التاريخي، هذا المبدأ القائل بقياس الشاهد على الغائب، أي أننا نقيس الأمور على قدر وطاقة الإنسان الحالي، فإن كان يحتمله فما قيل في الماضي محتمل، وإن كان بمقدور الإنسان أن يفعله، فبمقدور أهل الماضي أن يفعلوه، أما إن استحال ذلك فهو ضرب من الخيال، ومن ثم فالعديد من أفكار ومنطلقات الجماعات الإسلامية هي من قبيل الأساطير والأوهام.

أحاط حسن البنا نفسه بهالة وقداسة ونوع من النذر الإلهي على نحو ما يحدث في الأساطير الإغريقية؛ ليقنع أتباعه أنه مشمول بالرضا الإلهي

الأفكار والمنطلقات الفاسدة لدى الجماعات الإسلامية؛ أولها الشكل الإمبراطوري لتاريخ المسلمين، والتعامل مع الخلافة بوصفها فريضة غائبة ويجب

علمت أن ألمانيا وإيطاليا واليابان قررت أن تتجه إلى الإسلام، وأصبحت تدرس اللغة العربية كلغة رسمية، ومن ثم كتب إلى رؤساء هذه البلدان لتفهمهم طبيعة الإسلام. ومن أجل هذا سرت شائعة بأن هتلر أَسلمَ وأصبح اسمه محمد هتلر، وحين نجا من محاولة اغتيال قيل: إن الله قد نجاه لأنه آمن به وبكتبه.

والذي يؤكد هذه المقولة هو أن الله ناصر عباده، ومن ثم فإن الله سينصرهم قطعًا، ولك أن تتخيل أن صالح سرية في السبعينيات شكَّل تنظيمًا من ١٦ طالبًا (تخيل ١٦ طالبًا) وقرر أن يقوم بانقلاب أو ثورة على نظام السادات، وذلك انطلاقًا من أنه كم من فئة قليلة هزمت فئة كثيرة بإذن الله، وبالتالي جلس فكتب البيان الذي سيذيعه بعد أن يستولي على السلطة. وشكري مصطفى مؤسس التكفير والهجرة وقف أمام القاضي قائلًا: إنه سيقتله برصاصة في عينه اليسرى؛ لأن العين اليمنى مسلمة ولا يجوز إهانتها، وكان يرى أن المطبعة كفر؛ لأنها من عمل الكفار، ومن ثم كان يصرّ على كتابة كتبه ومقالاته بخط اليد، ويجعل الآيات بالزعفران والحبر الأحمر، بينما كلامه هو بالحبر الأسود، ولكن حين قرر اغتيال الشيخ الذهبي قتله بمسدس من صنع الكفرة وأدوات الكفرة، انطلاقًا من «وأعدُّوا لهم ما استطعتم». وحين قُبض عليه ودخل غرفة الإعدام جاءه شيخ ليُلقِّنه الشهادة حسب ما هو معتاد ومعمول به، فقال له الشيخ: اطلب من الله المغفرة، فرد عليه: اطلب منه أنت أيها الشيخ الكافر، أما أنا فعاصفة ربي ستأتي لتنجيني.

صالح سرية وشكري مصطفى هما الامتداد الحقيقي لسيد قطب، وحين تقرأ التحقيقات في اغتيال السادات تجد نفسك أمام أناس تتعامل بسذاجة نادرة، فحين قرر خالد الإسلامبولي قتل السادات أرسل طالبًا الإذن من عبود الزمر، فرفض الأخير قائلًا: إنهم لو قُبض عليهم سوف يجرون الجميع إلى الهاوية، لكن محمد عبدالسلام فرج قال له: إن الأمن سواء نجح الأمر أو فشل سوف يقتلونهم، ومن ثم سوف تختفي كل الخيوط المؤدية إلينا معهم، فوافقه الزمر، لكن رغم نجاح العملية ومقتل السادات لم يقتلهم الأمن، وقُبض عليهم، واعترفوا بكل شيء.

الرئيس السابق لحزب التجمع المصري

(أدلى بهذا الحديث لـ«الفيصل» قبيل رحيله)

إعادتها، وثاني هذه الأفكار هو تقسيم العالم إلى دار الإسلام ودار الحرب، أما المقولة الثالثة فهي اعتقاد كل جماعة منهم أنها تشكل صحيح الإسلام، ورابع أفكارهم الفاسدة هو الإسلام المخترع، أو ما يعرف بتاريخ المجتمعات الإسلامية، والاعتقاد بأن هذا التاريخ هو صحيح الدين، وخامسها هو الاعتقاد بأن المسلمين أفضل من غيرهم، وهو أسطورة يشترك فيها أصحاب الديانات الثلاث. فاليهود يقولون: إنهم شعب الله المختار، والمسيحيون يقولون: إنهم ملح الأرض ونور العالم، والمسلمون يقولون: إنهم خير أمة أُخرجت للناس، وهذا الاشتراك يدلنا على مدى أسطورية ورومانسية الفكرة، فكل أصحاب أي دين يسعون لتفضيل أنفسهم على الآخرين، جاعلين منهجهم هو الأصوب والأهم والأفضل، وما انسحب على فكرة اعتقاد كل جماعة داخلية أنها الوحيدة التي على صحيح الدين، ومثلما كفر كل أصحاب دين غيرهم، فقد كفرت كل فرقة غيرها، انطلاقًا من أن كل الفرق في النار وأن ثمة فرقةً واحدة هي الناجية.

الإيمان بالحتمية التاريخية إحدى الأفكار الأسطورية الفاسدة التي اخترعها الإسلام السياسي، وهم لا يختلفون فيها عن الشيوعيين الذين قالوا بحتمية ثورة البروليتاريا وقيام الدولة الشيوعية العظمى، وكذلك قال الليبراليون بنهاية التاريخ، وأن ما وصلت إليه الحضارة الغربية الآن هو نهاية التطور البشري، وكذلك قالت الجماعات الإسلامية بأن النصر حليفهم في النهاية، وأنهم سيعيدون إقامة المجتمع الإسلامي من جديد، فهو كفرَ وضلَّ وأَصبح بحاجة إلى إعادة فتحٍ مثلما فتح الرسول صلى الله عليه وسلم مكة. ومن ثم فقد عاشوا في الماضي، وتصوروا أن خطى التاريخ تسير نحو الانتصار الحتمي للخلف وليس للأمام، حيث يمكن استعادة التاريخ القديم، ومن ثم استعادة العالم الإسلامي، انطلاقًا من أن الحضارة العربية لم تقم إلا لأن السلف كانوا متمسكين بدينهم، وإذا تمسكنا بالدين وتمثلنا بمقولاتهم فإننا سوف ننهض ونقيم أمجاد الأمة وحضارتها من جديد.

ارتكبت جماعات الإسلام السياسي شنائع في التنظير والممارسة والتطبيق لإنتاج قواعد للتطرف، عبر القفز فوق الحقائق الجديدة للعصر


قاسم الخطيب

باحث في شؤون الإسلام السياسي

قاسم الخطيب: مصطلح مسيء للإسلام

مصطلح «الإسلام السياسي» في حد ذاته كلمة مسيئة للإسلام، وقد خرجت في سوريا المظاهرات الشعبية العارمة من المساجد والجوامع والجامعات

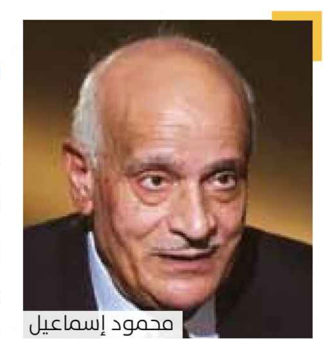
أحمد زايد: الأساطير الخمس

الإسلام السياسي في شكل عام لديه خمس أساطير أساسية، أولها: تقديس الماضي، فمن المعروف أن التاريخ هو الخلفية التي يتربع عليها الحاضر الذي نعيش فيه، وينبني عليها المستقبل، ومن المعروف أيضًا أن أهم خصائص الحداثة هي الانعكاسية أو نقد المجتمع من أجل التوجه نحو المستقبل، لكن الإسلاميين قاموا بتقديم انعكاسية ماضوية، فأداروا ظهورهم للمستقبل وتوجهوا للسلف، وقد قمت بتحليل لمجموعة من الخطب فوجدت أن ٨٥٪ منها يتحدث عن الآخرة، و١٥٪ عن الحياة الدنيا: ١٠٪ منها لا تتناول الدنيا بشكل مباشر، بل على النقيض أحيانًا يكون ساخرًا.

الأسطورة الثانية: الانتقائية التاريخية؛ إذ إنهم يصورون التاريخ على أنه مجموعة من الأبطال والانتصارات، أي أنه لا يوجد به هزائم ولا انكسارات،

هاتفة بشعار «الحرية والمواطنة والمدنية ودولة القانون»، هؤلاء هم الثوار الباحثون عن التغيير السلمي والوصول إلى دولة عصرية جديدة لا مكان فيها للطائفيين والحاقدين والعنصريين. من أوجد داعش السنية هو نفسه من أوجد داعش الشيعية. وفي المحصلة اعتُقل طلاب الحرية وأُودعوا سجون الظلم والظلامية. ونحن دومًا نعوّل على توجهات أهل الثورة المدنيين الديمقراطيين التعدديين وهم الأغلبية بالمناسبة. ونتحدث بلسان حالهم، بل نمثلهم إذا تطلب الأمر؛ لأننا طلاب سلامٍ واستقرار وخلاص، ولسنا دعاة جهادٍ، وحق الدفاع عن النفس مشروع، وأقرّته المواثيق الدولية، ناهيك عن الديانات السماوية كلها.

عضو الأمانة العامة لتيار الغد السوري


محمود إسماعيل

محمود إسماعيل: الحاكمية ورومانسية إحياء الماضي

أصحاب اليوتوبيات ينطلقون دائمًا من الواقع إلى رحاب اليوتوبيا، وهكذا فعلت جماعات الإسلام السياسي ومفكروها وتابعوها، ومن ثم فهم يعيشون في عالم غير الذي نعيش فيه، فهم ماضويون سلفيون، يريدون إحياء الماضي لإلباسه ثياب المستقبل، والأمر الأكثر شناعة هو أن الماضي الذي ينطلقون إليه ليعيشوا فيه لا يعرفونه، ولا يعرفون صحيح الدعوة من الأساس. الحاكمية مبدأ أكثر رومانسية من كل المبادئ، ففيه يذهبون إلى أنه لا حكم إلا لله، وعلينا أن نسأل أنفسنا عن النصوص الواضحة التي وردت فيها أحكام الله، وماذا عمّا لم يرد فيه نص واضح وصحيح؛ هل تتوقف الحياة أم نجتهد؟ وحين

ويصورون مجتمع المدينة على أنه حالة من الوئام والمحبة والمثالية الزائدة والدائمة، وهذا منافٍ للطبيعة البشرية القائمة على الصراع، ورغم أن القرآن تمتع بالشفافية؛ إذ جاءت فيه إشارات إلى العديد من المواقف والصراعات، فإنهم لا يرون ذلك ويعتّمون عليه.

أما الأسطورة الثالثة: فهي استدعاء الكاريزما الفردية، مثل: عمر بن الخطاب، وعمر بن عبدالعزيز وغيرهما، وهذا الأمر على هذا النحو منافٍ لطبيعة الكاريزما في العصر الحديث حيث التجاور والتعدد والبطولة الجماعية، إلا أنهم لا يعترفون بذلك.

أما الأسطورة الرابعة: فإنهم يتجاوزون الوطن ومفهوم الدولة الوطنية إلى ما فوق الدولة الوطنية، حيث الدولة الإسلامية أو الخلافة أو غير ذلك، رغم أنه من المعروف أن المجتمعات المعاصرة تقوم على مفهوم الدولة الوطنية، وأن مفهوم الإمبراطوريات ذهب بغير رجعة، وأن النظام القائم هو الاتحادات المكونة من مجموعة دول وطنية تجمعها مصالح معينة. وقد دعا أبو الأعلى المودودي إلى فكرة الجامعة الإسلامية، تلك التي تسربت إلى كتابات سيد قطب وتلامذته أو تابعيه في صورة مفاهيم مشابهة.

أما الأسطورة الخامسة: فهي الآخر، هذا الذي ازداد وتعدد وتوسع مفهومه، لينتقل من الآخر البعيد مكانيًّا وزمانيًّا، إلى الآخر القريب المختلف فكريًّا أو أيديولوجيا، هكذا وجدنا الآخرين صاروا كُثرًا، وصارت نظرية المؤامرة هي العامل الحاسم، وبالتالي سيادة التقسيم والتمييز بين معسكر الإسلام ومعسكر الكفر الذي يشمل كل من ليس معهم.

باحث مصري وأستاذ في علم الاجتماع

نجتهد فنحن نعمل بحاكمية الله أم أننا خرجنا عليها؟ وإذا كنا نعمل بها، فلِمَ نعطِّلها في أمور ونسيِّرها في أخرى؟ وكان الأشاعرة هم الذين ينطلقون من هذا المبدأ، ومن ثم كان ابن رشد يسميهم السفسطائيون.

توجد ضرورة لتجديد الفكر الديني وليس الخطاب الديني فقط؛ لأنه لا قيمة لخطاب لا تنطبق لغته على مضمونه ومغزاه. وإذا ما جرى تجديد الفكر يتجدد الخطاب تلقائيًّا، ثمة التباس في مفهوم مصطلحي «التجديد» و«الإصلاح»، فالتجديد لا يمس ثوابت العقيدة، بقدر ما يعني تجديد الشريعة، وذلك عبر تجديد علم أصول الفقه. لقد أسهم علماء أصول الفقه القدامى بجهد كبير في وضع أصول هذا العلم وقواعده، تلك القواعد هي التي يلتزم بها المشرِّع في استنباط الأحكام، ومن ثم فمن الضرورة تجديد تلك القواعد من خلال معطيات الواقع المتغير دومًا، وذلك عن طريق المراجعة والحذف والإضافة؛ كي يتسق مع الواقع الذي يتعامل معه. وهو ما جعل التجديد ضرورة عملية نصّ عليها الرسول صلى الله عليه وسلم في قوله: «إن الله يبعث لهذه الأمة على رأس كل مئة سنة مَن يجدِّد لها دينها». أما «الإصلاح» فيعني أن أمرًا ما قد اعوجّ، ومن ثم تدعو الحاجة إلى تقويمه بإعادته إلى سابق وجوده. هذا من حيث اللغة، أما من حيث المعنى «التاريخي» فالأمر أكبر من تقويم المعوجّ؛ ذلك أن حركة الإصلاح الديني في أوربا استهدفت إلغاء الأفكار والمفاسد التى عجت بها تفاسير اللاهوتيين برمتها لأمور العقيدة والشريعة في آنٍ. فالحركة البروتستانتية لم تكن مجرد إصلاح بقدر ما كانت ثورة على اللاهوت برمّته، وذلك بالعودة مباشرة إلى الكتاب المقدس، وهدم الفكر الكنسي برمته.

باحث مصري

> **الإيمان بالحتمية التاريخية إحدى الأفكار الأسطورية الفاسدة التي اخترعها الإسلام السياسي**

سعادة أبو عراق: مصر أصل الشجرة

أولًا- بعد أن أرسى رفاعة الطهطاوي أفكارًا حديثة في معنى الدولة والمجتمع، وراحت مصر تتجه نحو الدولة الحديثة في التصنيع والتقدم، وأصبحت جاذبة لكل المتنورين من العرب والمسلمين مثل: جورجي زيدان، والأفغاني، والكواكبي، ومحمد رشيد رضا وغيرهم، قبيل استعمارها عام ١٨٨٢م، لم يكن الأزهريون قد



تنبهوا إلى هذا التقدم في المجتمع، في المجالات السياسية والاقتصادية والعلمية والدينية، هنا شعر الأزهريون أن البساط قد سحب من تحت أرجلهم.

ثانيًا- لم يستطع الأزهريون أن يتفهموا المرحلة، فبدلًا من أن يسيروا معها ويطوروا مناهجهم الفكرية، راحوا يقاومون هذه التغريب الفكري، لا من خلال فكر مضاد، بل رفض مطلق لما جاء به الغرب، على أنه تشبه بالكفار.

ثالثًا- أنشئت جماعة الإخوان المسلمين التي كان دورها هو مقاومة التحديث، من خلال شتم وتسخيف كل من أسهم في تحديث مصر من أدباء وعلماء وسياسيين وفنانين وغيرهم، انظر كتاب الدكتور محمد محمد حسين «الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر». ولكنه لم يذكر عملًا جديرًا قام به الإسلاميون.

رابعًا- حينما اجتذب حسن البنا أعدادًا كبيرة من الإخوان، أصبح لهم قوة يجب استعمالها فاغتالوا النقراشي، وهنا تحولت الجماعة إلى حزب سياسي.

خامسًا- لكنهم كانوا يفتقدون إلى شخصية كاريزمية سياسية تجمع الناس وتقيم دولة، وهذا أبقاهم خارج الفعل السياسي؛ لذلك راحوا ينادون بدولة إسلامية يقيمونها بأنفسهم.






سعادة أبو عراق

شريف يونس

كل مقولات الإسلام السياسي تنطلق من أسطورة واحدة، وهي فكرة الإمبراطورية الموعودة من قبل الله لهم، والأمر يتوقف لديهم على السعي لإقامة هذه الإمبراطورية

سادسًا- يعتقدون أن دولة الخلافة الإسلامية بنيت على الإسلام، لذلك يجب إعادة التاريخ وبناء دولة على الإسلام، ولم يعلموا أن الدول مرتبطة بالزمان والمكان وليس بالتاريخ.

سابعًا- لم يقنعنا سيد قطب بضرورة بناء دولة إسلامية، فهل الإسلام مزيف في مصر؟ لذلك راح يقول بجاهلية القرن العشرين، وهو كلام من السهل تفنيده.

ثامنًا- يتمسكون بارتباط الدين بالسياسة طمعًا في أن يكون الحاكم من الإسلاميين، فإن اعتقدوا بفصل الدين عن الدولة فمعنى ذلك أن يزاحمهم على السلطة آخرون، ومن هنا كانت معاداتهم للعلمانية.

تاسعًا- أساليب تفكيرهم القديمة تعتمد على النقل، لذلك لم يكن خطابهم يرتقي للطبقة المتعلمة الواعية؛ لأنهم لا يملكون مفكرين، بل شيوخ جوامع يتوجهون إلى طبقة العامة.

عاشرًا: استثمروا حب الناس وتوقيرهم الموروث لرجال الدين، ليَحتَموا به من الانتقادات التي توجه إليهم على أنها انتقاد للدين ذاته.

حادي عشر: استثمروا كره الشعوب العربية للحكام الانقلابيين، ليطرحوا أنفسهم بديلًا لهؤلاء، ويقولوا: جربونا فقد جربتم كل الأطياف.

هذه الأفكار الساذجة غير المدروسة جعلت من السهل إنشاء حركات إسلامية ممولة من الخارج؛ لتدمير الدول العربية مثل سوريا والعراق واليمن وليبيا باسم الإسلام.

باحث عراقي في شؤون جماعات الإسلام السياسي

يصورون التاريخ على أنه مجموعة من الأبطال والانتصارات، أي أنه لا يوجد به هزائم ولا انكسارات، ويصورون مجتمع المدينة على أنه حالة من الوئام والمحبة والمثالية

شريف يونس: الإمبراطورية المفقودة

كل مقولات وأفكار الإسلام السياسي تنطلق من أسطورة واحدة، وهي فكرة الإمبراطورية الموعودة من قبل الله لهم، والأمر يتوقف لديهم على السعي لإقامة هذه الإمبراطورية من خلال تنفيذ الأجندة نفسها التي قام بها السلف الصالح، فتحققت لديهم إمبراطوريتهم القديمة التي تمثلت في الخلافات سواء الرشيدة أو الأموية أو العباسية أو حتى العثمانية، فإذا التزموا بهذه الأجندة فسوف تستعاد تلك الإمبراطورية المفقودة منذ زمن العباسيين.

الرومانسية التي يتمتع بها الإسلاميون تهيئ لهم الأمر على أن العرب هم العالم، في حين أن تعداد المنطقة العربية كلها يُراوِح ما بين ٣٠٠ مليون إلى ٣٥٠ مليونًا، بينما تعداد الصين وحدها ١,٤ مليار نسمة، والهند ١,١ مليار نسمة، وأميركا ٣٥٠ مليونًا، ودخل المنطقة العربية كلها بما فيها من بترول وثروات أخرى لا يزيد على دخل بلد كفرنسا. الموضوع بالفعل رومانسي كثيرًا، ولا ينظر بواقعية إلى موازين القوى التي بيننا وبين المراكز الأخرى من العالم. مشكلة الإسلاميين أنهم اعتبروا الدين هو واعد بالإمبراطورية، ومن ثم فتدينهم وخطابهم وكل ما لديهم من أساطير ومنطلقات إنما جاءت لخدمة هذا الغرض.

باحث مصري في علم الاجتماع السياسي

ليست منظمة دينية ولا سياسية ولهذا خسرت في الحقلين

سليمان الضحيان كاتب سعودي

أوضح الكاتب السعودي الدكتور سليمان الضحيان أنه لا يمكن فهم «جماعة الإخوان المسلمين»: «من دون إعادة قراءة تاريخ نشأتها، ففي بداية القرن العشرين كانت السلطة العثمانية تطرح نفسها خلافة إسلامية جامعة، وحامية للدين ومُحكِّمة له، لكنها ما لبثت أن سقطت في نهاية الربع الأول من القرن العشرين ثم ألغيت الخلافة العثمانية، وقامت على أنقاضها دول قطرية تحت مظلة الاستعمار الغربي مع استبعاد الدين في تنظيم الدولة، وهنا شعرت النخب المتدينة بفراغ هائل، فلأول مرة في التاريخ الإسلامي يخلو الفضاء الإسلامي من أمرين؛ الأمر الأول: وجود سلطة سياسية جامعة ينضوي تحتها المسلمون، والأمر الثاني: غياب المشروعية الدينية للحكومات الناشئة، ومحصل هذين الأمرين غيابُ «الخلافة الجامعة»، و«غيابُ حاكمية الدين»، ومن هنا برزت محاولات إعادة هذين الأمرين، ومن تلك المحاولات قيام حسن البنا بتأسيس «جماعة الإخوان المسلمين»؛ وملخص مشروع جماعة الإخوان هدفه إعادة ذَيْنِكَ الأمرين: «الخلافة الإسلامية» و«حاكمية الدين»، ولا يمكن فهم حركة الإخوان والحركات الإسلامية التي خرجت من عباءتها بمعزل عن هذين الهدفين».

ويقول الضحيان: «ولأنها نشأت في بدايات صعود التنظيمات اليسارية فقد تأثرت بها في شكلها التنظيمي الهرمي المكون من خلايا حزبية متسلسلة، والالتزام الحزبي الصارم، والطاعة العمياء الشبيهة بالانضباط العسكري، والرؤية الأُممية لمشروعها الذي يجب أن يشمل العالم كله، والرؤية الشمولية في


سليمان الضحيان

مشروعها الفكري والسياسي؛ إذ طرحت نفسها حركة شمولية تسعى لإصلاح (الدين وفهمه، والتربية والتعليم، والسياسة، والاقتصاد، والاجتماع)، ومحصل ذلك كله أن «جماعة الإخوان» محكومة بتلك الرؤية والأهداف منذ نشأتها إلى اليوم؛ هدف إعادة الخلافة، وهدف إعادة حاكمية الدين، والرؤية الشمولية في رؤيتها للإصلاح، ولقد ساهم هدفها إلى إعادة الخلافة الإسلامية في تكوين نظرتها ونظرة منتسبيها إلى السلطات والنخب السياسية المخالفة لها في كل العالم الإسلامي على أنها سلطات ونخب طارئة، وغريبة على الأمة، وغير معبرة عن إرادتها، وأن الواقع السياسي برمته من صنع الجاهلية، ولا إصلاح إلا بالبديل الجذري لكل الواقع السياسي». ويشير إلى أنها لهذا السبب «فهي تطرح نفسها على أنها بديل حضاري جذري يسعى لكنس الواقع السياسي بكل ما فيه من حكومات، وتيارات، ورموز، ومؤسسات لا تتفق معها، وهذا ما يفسر اتساع الجبهة المناوئة لجماعة الإخوان؛ إذ لا يعقل أن يقف خصومها في المجال السياسي موقف المتفرج، وهم يرونها تسعى لإلغائهم الجذري من الواقع السياسي».

ويرى الضحيان أن هذه الجماعة «تنتهج البراغماتية السياسية بكل ما فيها من انتهازية وتخلٍّ عن المبادئ الدينية ما دامت في صالح الجماعة»، في سبيل تحقيق مشروعها السياسي «إقامة الحاكمية»: «ولهذا فهي في سبيل مصلحتها السياسية تغض الطرف عن علاقات حلفائها مثل قطر وتركيا مع إسرائيل، ووجود قاعدة أميركية في قطر فيها ١١ ألف أميركي ما بين عسكري وموظف مدني، ومنها انطلقت الطائرات الأميركية لقصف الجيش العراقي في بدء احتلال أميركا للعراق، وقصف حركة طالبان في أفغانستان، ومنها تنطلق الطائرات بدون طيار التي تلاحق أعضاء القاعدة في أفغانستان واليمن، وقد قتلت أكثر من ٩ آلاف مدني مسلم، منهم الأطفال والنساء في أفغانستان واليمن في إصابات خاطئة أثارت ردود فعل كبيرة في الداخل الأميركي».

ويقول: «في مشروعها الديني «إعادة حاكمية الدين» طرحت نفسها على أنها ممثلة للدين، وكل خصومة معها هي خصومة للدين، وفرض عليها ذلك التعامل بالأدوات الدينية في الحقل السياسي، واستعارة قاموس «التضليل»، و«التكفير» للفرقاء السياسيين، ورفعت شعاراتها ورموزها السياسيين إلى مستوى التزكية الدينية، وجعلتهم فوق مستوى النقد، وفسرت إخفاقاتها السياسية بتفسيرات دينية كالابتلاء الرباني، والتمحيص الإلهي للصفوف، وهذا ما حصَّن زعماءها من أي مساءلة من المنتسبين للحركة نفسها في حالة الإخفاق. وهكذا فالجماعة في سبيل تحقيق هدفها بإقامة الخلافة وإعادة حاكمية الدين خلطت بين العمل الديني والعمل السياسي، فهي تتحصن بالدين من أي نقد يوجه إليها في ممارساتها السياسية؛ إذ تفسره ماكينتها الإعلامية على أنه هجوم على الدين ومعاداة للدعوة الإسلامية كما حدث في قضية عزل الرئيس المصري مرسي المنتمي إليها، إذ صَوَّرتْ ماكينتها الإعلامية أحداث عزله على أنها معركة بين الحق الباطل. وفي الوقت نفسه تتحصن بالرؤية السياسية، وأن المصلحة السياسية تملي عليها اتخاذ بعض المواقف حين يوجه إليها نقد ديني من خصومها السلفيين بسبب بعض مواقفها الدينية. ومحصل هذا كله أنها ليست منظمة دينية خالصة تتعامل بأدوات الحقل الديني، وتلتزم بأدبيات الدين في مواقفها ورؤاها، وليست بمنظمة سياسية خالصة تتعامل بأدوات الحقل السياسي التي تفرضها البراغماتية السياسية في تكوين علاقاتها بالأوساط المحلية والإقليمية العالمية، وبهذا خسرت دينيًّا لدى جمهرة عريضة من المتدينين، وخسرت سياسيًّا لدى العاملين في الحقل السياسي من أحزاب ومنظمات المجتمع المدني في مصر وكثير من البلدان العربية.

قهوة باردة

جميلة عمايرة كاتبة أردنية

انسحبت الشمس من كبد السماء. انسحبت ببطء متوارية خلف الشفق الأحمر، إثر نهار قائظ وطويل. تنفست المدينة بعمق وارتياح، كأنما انزاحت عن سكانها أثقال حجرية. كان يومًا حارًّا واستثنائيًّا. يومًا لم يعتادوه من قبل. حتى إن مندوب دائرة الأرصاد الجوية خرج على الناس، من داخل شاشات تلفازاتهم، مصرِّحًا بأن هذه الموجة الحارة، التي اجتاحت البلاد، في الأيام الأخيرة، لم يسبق لها مثيل، منذ أكثر من عشرين عامًا.

***

الجميع سيخرجون، وسأكون وحيدة. وأمامي فرصة كبيرة لأن أدعه يجيء. يكفيني هذا. أن يجيء. زعمت لأمي أنني لا أطيق هذا الحر اللاهب، وأنني لن أذهب للعمل، فوافقت بامتعاض. يكئبني الآن فشلي، ولأعترف بكل الألم: لا أستطيع إلا أن أجابه الحقيقة، وإن بدت مُرّة وموجعة. كنتُ أخطط منذ أمس، وأرسم وحدي، دون علمه، تفاصيل مجيئه للمنزل هذا الصباح. نشرب قهوتنا معًا. أدعه يرى غرفتي. أدخله عالمي الصغير. مكتبتي وسريري. أن نكون معًا لمرة واحدة في بيتي. يوقظني، يوقظ رغبتي المتأهبة له. أُخطّط، بفشلٍ لحلم أعرف أنني أتوحَّدُ معه وهو قاتلي. أجترُّ خسارتي، وأتشرّب مرارتها وحيدة وقلبي الطيب.

***

بقيت مسترخية طوال الصباح، لا أفعلُ شيئًا سوى أن أحدّق في سقف الغرفة بصمتٍ أبله. تناولت رواية وبدأت أقرأ: ما يزيد على الأربع سنوات وهو يكتبها. لديه مبرراته ربما في أن يخلق صعوبة في قراءتها! فجأة، ألقيتُ بالرواية على الأرض. أحسستُ الراحةَ وأنا أراها ملقاة على البلاط العاري. بدت أمامي مثل كومة ورق متساقطة في مهب الريح. لم أجد طريقة أكثر تعبيرًا عن غيظي سوى هذه؛ أن أرى الرواية بصفحاتها، خاصة تلك الملتهبة بفصولها القصيرة، تستقرُّ باستكانة مهزومة، وترقد على البلاط الذي لم ينظف منذ أسبوع! نظرت إليها بشماتة زادت من راحتي. ولم أتساءَل. لم أفكر أعني بالتغيّر الذي تولّد داخلي. أعرف أن لا أحد في المنزل سواي. لن يراني أحد. لن يسمعني أحد وأنا أشتمها. لقد شتمتها وكأنها شخص حقيقي وحيّ. لن أقول: إنه فعلٌ مجنون. كما لن يشاهد فعلتي متطفل لا أراه إلا في الوقت الخاطئ.

***

أتوق إلى فنجان من القهوة. أنهض وأذهب للمطبخ. هدوءٌ رتيب مقيت يخترق المنزل من مداخله الثلاثة: المدخل الرئيس، والمدخل الموارب ناحية المطبخ، والخلفي المؤدي للطابق الثاني. يتسرّب الهدوء المقيت من النوافذ العديدة، ومن الساحة الواسعة المبلطة. يتجوّل في حديقته بأشجارها الساكنة التي لا تتحرّك. مقيتةٌ حقًّا هذه الحرارة المتساقطة من جوف السماء، وكذلك السكون الذي ترسخه خطوات المتبعّدِين والقادمين عبر الطريق المحاذية للمنزل.

بصعوبة اهتديت إلى ركوة القهوة. وجدتها بين الصحون. الصحون التي ما زالت مثقلة ببقايا عشاء البارحة. قالت أمي: إن عليّ ترتيب المطبخ وغسل الصحون.

حائرة أمام غليان القهوة. رائحتها تنفذُ إلى المكان، رائحة قوية كرائحة زنبق مجفف. أحضرت فنجانين معًا (عادة أتبعها منذ أن عرفته) لأحتسي قهوتنا معًا. خرجت للشرفة. تذكرت كتابي. دخلت لإحضارها. هالني

ما رأيت: الرواية المفضّلة لديَّ ملقاة على البلاط! ذابت الشماتةُ فيَّ وبرزت دهشتي مني. لم أستطع أن أقاوم لهفتي دون فعل يريحني: وجدتني بخفة هائلة أرفع الرواية برفق. أحتضنها باعتذار. برعونة طفل يبرر انفعاله في ساعة نزق طائش. بقبلة طبعتها على غلافها. هل هذا كافٍ؟ ألقي بها في الصباح، ثم أعود وأجدني أعتذر أمامي، أعتذر له، للكاتب الذي خلخل عوالم كنت أظنها قوية، وأعاد تركيبها من جديد. أسألُ. أسألُني أولًا.
وضعتها على الرف العلوي لمكتبتي مع كتبه الأخرى. هناك في الأعلى تنأى بمجدها بفخر وتميّز!

***

كنتُ قد نسيت القهوة تمامًا. عدتُ للشرفة. تربضُ قهوتي بفنجانين ممتلئين وحيدين بالقرب من نباتات الزينة. جلستُ على الكنبة القديمة. بدأت أرتشفُ قهوتنا معًا. كانت باردة ورديئة. رديئة جدًّا. على مشارف الثلاثين ولا أُجيد صنع القهوة! لكن لمن أُعدُّ قهوة هذا الصباح؟ لمن أُعدها برائحةِ الهيل المميزة؟ لمن؟ ليجيء، ليجيئني ونحتفي معًا هذا الصباح؟
اجتاحتني رغبة قوية بأن ألقي بالركوة، والفنجانين، من فوق الشرفة، في الطابق الثاني. أسمع ارتطامها القوي وهي تصطدم بحجارة الحديقة المدبّبة. ينكسرُ الفنجانان، يُحدثُ ارتطامهما القوي وتكسُّرهما صوتًا يحرِّك هذا السكون المميت. أشهق حينها بغيظ طفلة بعد أن اكتشفت أن دميتها لا تتحدّث، فقامت بتقطيعها.
أقف على شرفة خاوية. تحت سماء ثقيلة تكاد تزهق الروح. معلقة في هاوية الكآبة أحتسي قهوتي الرديئة باردة، وأقطف الثمار المرّة من وجوه العابرين.
أرتمي فوق سريري، فيسقطُ رأسي المثقل. أذكر أن الحر كاد يخنقني، ثم أحسستُ بعينيَّ تنغلقان، تنوسان قليلًا قليلًا وتنطفئان.

***

فيما بعد، رأيتني وأنا نائمة، أركض إلى الباب بعد أن سمعتُ جرسه القوي.
خيبتي ترتسم على وجهي. خيبة غير متوقعة: رفض أن يدخل. رفض بإصرار.
لماذا؟ كان صوتي واهنًا، متقطّعًا، مختنقًا، متحشرجًا، متوسلًا، متسولًا لحظات الفرح به. أن يكون في بيت. أن نكون معًا، ولو لمرة واحدة، لا أحد غيري هنا، لا أحد سوانا... لماذا؟ أذكر أنه أجاب بتأثر باد على وجهه: لهذا لا أستطيع. أنت وحيدة الآن، وأنا أحبك. أضاف. كانت الروح قد عادت إليَّ ثانية بعد أن خلتها قد فرَّت. وكان أن اختفى. أفقت. جسدي مبلل بعرق يرشح من مساماته المكشوفة. لا أحد سواي. لا أحد حضر. هدوء كئيب كتيم ورتيب يسكنُ المنزل بظلاله الكامدة. أتطلّع في المرآة المعلّقة على الجدار. لا أراني. لا أرى شيئًا متعينًا. ثم أرى صورة امرأة تدخل فيها لتظهر بجسد ليس جسدي! ما أفزعني أنها ليست صورتي.
هي ليست بصورة جسدي. ليس هذا وجهي ما أراه.
هو وجه امرأة أكاد لا أعرفها. أبتعدُ وأُحدّق جيدًا. أُحدّقُ مليًّا. أُحدّق بفزع وبغير تصديق. بدأت ملامحها تتضحُ حينما بدأتُ أبتعدُ أكثر. إنه جسدها هي. جسدها المختلف. إنها ملامحها. الوجه، والعينان، و...
كانت هي.
أجل، كانت زوجته، التي لا يرفض الدخول
لأنها وحيدة... كما أنا الآن.







فيصل دراج
ناقد فلسطيني

الصعود إلى المنفى الأول

كان زمنًا صعبًا، يعلم اللاجئ بجدارة ما لا ينسى.

أذكر شاحنة رمادية متقطعة الصوت، وطريقًا نحو الشمال، وحقائب متراكمة، ومطرًا ربيعيًّا، وغموضًا باردًا يخالطه الحزن، وحصانًا يحتضر تحت المطر، وأتذكّر نفسي صبيًّا يسافر مع عائلته إلى مكان قريب. وأذكر أيضًا عجوزًا ضريرًا افترش التراب، يلوّح بيد تعلن عن الفراق.

حين رفع الصبي رأسه المبتل، وقد تكدّس مع أهله في الشاحنة، رأى خلاءً واسعًا، على أطرافه خيمة سوداء يتصاعد منها الدخان، وأطياف امرأة تتقي المطر، وشعر أنّ الدخان مبتل يكسوه الصمت. أمعن النظر في ما حوله فوقع على حصان قائمتاه في الهواء، يحرّك جسمه ولا يستطيع الوقوف. كان ذلك في شهر نيسان من عام ١٩٤٨م. وكان الطريق يصل بين مدينة القنيطرة وقرية «الجويزة» الواقعتين في هضبة الجولان السورية. حين اندفعت الشاحنة شرقًا، محمّلة بالبلل والأرواح المهاجرة، نظر الصبي إلى الوراء، واحتضنت عيناه صورة الحصان، وتخيّل عينين مفتوحتين يسقط فيهما المطر، ترتعشان، وتسكنه قشعريرة مميتة. كان الصبي في السادسة من عمره. وأذكر أنّ السائق كان يلفّ عنقه «بحطة فلسطينية»، يغمغم كلامًا مبهمًا، ويحرق سجائر كثيرة، ويطلق صوتًا كأنه غناء، يعاتب أختًا رفضت الرحيل، ويحاورها بكلمات متوجعة، ويسأل عن موعد اللقاء. كان غناؤه يختلف عن غناء أمي في بيتنا القديم. بعد أكثر من نشيج وأقل من غناء، مال السائق إلى جانب الطريق، وتوقف فوق أرض موحلة، إلى جانب عمود حديدي تعلوه لوحة معدنية كتب عليها «شيء ما». لاحظ الصبي أن العمود يهتز، وأن اللوحة مغطاة بوحل الطريق، كتب فوقها: «الجويزة ترحب بكم»، كما سيعرف فيما بعد. كان الطقس ربيعيًّا يطارده الشتاء.

قانون وجودهم الجديد

رفع المتكوّمون في الشاحنة رؤوسهم، محاذرين المطر، ولم يقولوا شيئًا، حين قال السائق بصوت واهن: وصلنا. ظنّ المتكوّمون، الذين أفرجت عنهم الطريق، أنّ الوصول إقامة مؤقتة، قبل أن تعلّمهم الأيام أن في الإقامة المؤقتة إقامات، وأن المؤقت قانون وجودهم الجديد. كان إلى جانب اللوحة المعدنية، التي يعابثها المطر الربيعي، كوخ خشبي يتصاعد منه الدخان، مطلي بلون رمادي يميل إلى السواد، صُفّت أمامه أحجار متلاصقة، سوّيت على عجل ويعلوها وحل كثير. يذكر الصبي فتاة ملفّعة بالسواد، سارت فوق الأحجار ودخلت الكوخ، ظنّها المرأة الأولى التي كانت تقف أمام خيمة وتتقي المطر، لكنها خرجت مسرعة وبيدها كيس صغير، سقط في الوحل، نظرت إليه شاكية وتابعت المسير.

انبثق من الكوخ الرمادي رجل طويل القامة، كثيف الشعر، يرتدي معطفًا يشبه متاع الجيش، يتوكأ على عصا، يختلط لهاثه بالسعال. اقترب من الشاحنة وقال: «لاجئين، لاجئين من فلسطين، ادخلوا، الدكان دافئ، استريحوا. دخلنا وشعرنا بالدفء، ولم نشعر بالراحة. سيذكر الصبي، في قادم الأيام، اسم الرجل بحب كبير، وسيتذكر عينين زرقاوين وابتسامة خجلى، ورجلًا يعرج كثير السعال. كان اسمه «عيسى». الرجل الدافئ الكلمات كان مصدورًا، وصرعه «داء السُّل»، قبل أن نغادر القرية بقليل، ومشى وراء جنازته خلق قليل. كان للدكان جزء داخلي، فيه مدفأة حطب وسرير متقشّف وطاولة قديمة وكؤوس شاي، وكان الشاي الساخن حلو المذاق. في الجزء الخارجي من الدكان ميزان وبضائع بسيطة وكتب تحاذي النافذة، وصورتان اضحتان إلى جانب النافذة، تثيران الفضول.

رجل على رأسه كوفية وعقال، يتدلى من عنقه منظار، وجهه مستريح، ينظر إلى البعيد، طوّق خصره بمسدّس وبحزام الطلقات. كتب تحت الصورة، كما سأعرف لاحقًا: الشهيد عبدالقادر الحسيني، الذي دافع عن القدس بجند قليل، وبعبوات ناسفة، واستشهد في الثامن من نيسان عام ١٩٤٨م، ودعاه المؤرخ الفرنسي هنري لورانس «الفلسطيني الألمع». سارت فلسطين كلها وراء جنازة الشهيد، الذي شارك والده، عمدة القدس، في مظاهرة ضد الانتداب البريطاني، وهو يقترب من التسعين.

سيعلّمني المقاتل الشهيد، بعد عقود، أن المثقف لا يتعرّف بعمله الذهني، كما تعوّدت الكتب أن تقول، ذلك أن عبدالقادر درس الكيمياء في الجامعة الأميركية في بيروت والقاهرة، وتخرّج من الأخيرة، وأنه ترجم علمه إلى «صناعة المتفجّرات»، التي ألحقت بجيش الغزاة الصهيوني أضرارًا كثيرة. وسيعلّمني أن الثقافة ممارسة أخلاقية - وطنية، لا علاقة لها بالمراتب والألقاب. وأن المدعو بالمثقف ينوس بين النسر ودجاجة الأرض الكسيحة. الصورة الثانية الزاهية الألوان، كان يطفو فوقها وجه حديدي الملامح، شارباه كثيفان، في عينيه حنان وثقة، ظننتها صورة والد الرجل الطويل، إلى أن قال: «إنه والد الجميع»، وابتسم. سأعرف بعد عقود أنها لوحة رسمها الإسباني الشهير: بيكاسو، وأن المرسوم هو الزعيم السوفييتي ستالين، الذي أنتج ظاهرة مستبدة: الستالينية التي بنت «دولة جديدة» وهدمتها، وسأعرف أيضًا أن الاستبداد قديم، لا تستطيع حجبه مكتبات الظلام.

هل تعرفون هذا في بلادكم؟

كانت «جويزة»، قرية الإقامة المؤقتة، مقسومة إلى حي شركسي بيوته بيضاء مُزنَّرة بالورود، وحي تركماني بياضه من أهله البسطاء المكسوين بالبراءة والحكايات الغريبة. ما زلت أذكر الشاب التركماني، واسمه «حَلْبرام»، الذي سأل أمي، وبيده سمكة: هل تعرفون هذا في بلادكم أيتها السيدة الغريبة؟ أجابته متعابثة: نعرفه كثيرًا ونزرعه في الحقول مثل البصل، ينضج في شهر أيلول وندّخره للشتاء ورمضان. حين أعجبه الجواب سألها من جديد: وهل تعرفون «الدبس»؟ أجابته: نشربه عوضًا عن الماء طيلة العام. هز رأسه طربًا وقال: «من لا يحب الدبس لا يحب الله»، وصار يأتينا كل أسبوع بصحن من الدبس دعمًا للاجئين.

> **حين رفع الصبي رأسه المبتل، وقد تكدّس مع أهله في الشاحنة، رأى خلاءً واسعًا، على أطرافه خيمة سوداء يتصاعد منها الدخان، وأطياف امرأة تتقي المطر، وشعر أنّ الدخان مبتل يكسوه الصمت**





فالتر بنيامين — حنا أرنت

دفعتني التجربة، بعد سنين، إلى تأمل صورة الغريب في عيون الذين لم «يتغرّبوا»، ويعتقدون أن الغريب كائن مجهول السمات، لا تاريخ له ولا أصول، يثير الشك والريبة، كما لو كان قد سقط من السماء، وعلى الآخرين أن يتعرّفوا عليه، وعليه أن يعترف بأنه لا يعرف ما يعرفه الآخرون. ظهر اللاجئ الفلسطيني، في أحيان كثيرة، مخلوقًا ناقصًا، حتى كاد أن يعترف بنقصه المفترض، وينظر إلى كثيرين بإكبار غير جديرين به.

لم نكن نعرف أهل القرية، الذين عرفوا أننا عرب من بلد قريب، وعاملونا باستغراب ومحبة. وكنا نشعر أن وجودنا عبء على الآخرين. القرية العالية الموقع موزعة على بيوت بيضاء وقلوب بيضاء، سكنتها أربع عائلات فلسطينية من الجليل. حين كان يُسأَل والدي عن بلده كان يجيب: نحن فلسطينيون، من الجليل الأعلى، من ضواحي صفد القريبة من الحدود السورية، ويجيب عن أكثر من سؤال، ويدع كثيرًا من الإجابات معلقة في الهواء. كانت والدتي تقتعد مكانًا عاليًا، إلى جوار غرفتنا المؤقتة، وتنظر كل صباح إلى اتجاه صفد، وترى بالعين المجردة بشرًا يتحركون وتقول: «هذا



يهودي ذاهب إلى صفد، وهذا يهودي يخرج منها». تميل إلى الصمت وتردّد بعد حين: «في يهود كثير، وفي ضباب، كنا أكثر منهم، كيف غلبونا لا أعرف!!» وتذكر كلامًا ملتبسًا عن «جيش الإنقاذ». وأذكرها تنشد بصوت مختنق: «يا فلسطين اذكريني واذكري ما فات كيف ننساك وفينا نسمة الحياة». بقيت تردد هذه الكلمات، بصوت أسيف، إلى أن جاوزت التسعين، ودفنت في أطراف دمشق. كان بين أشيائها القليلة صورة لها «من أيام الشباب»، تقف في ساحة الدار وتنثر الحب للحمام. لم أكن أعرف قبل دخولي إلى الصف الأول الابتدائي معنى اللاجئ، وأقل منه اللاجئ الفلسطيني، إلى أن قال المعلم: «التلميذ الفلسطيني في هذا الصف يرفع أصبعه». قالها ذلك الخمسيني المطربش المتواضع اللباس بصوت هادئ مغمس بالشفقة. علَّمني ثلاث سنوات في القرية السورية التي سطا عليها الإسرائيليون بعد حرب ١٩٦٧م. رفعت أصبعي في ذاك النهار الخريفي، وظل مرفوعًا بوجع عقودًا لاحقة. كان المعلّم المتواضع يحكي لتلاميذه طويلًا حكايات عن شجاعة «عنترة العبسي»، وحكايات أطول عن بطولات خالد بن الوليد.

تعلَّمت في الصف الأول تهجئة الحروف، وتعلمت معها أنني إنسان مختلف يتعرّف بنقصه، يرفع داخل الصف أصبعه، ويقف وقت الاستراحة، مع تلاميذ فلسطينيين

> **لم أكن أعرف قبل دخولي إلى الصف الأول الابتدائي معنى اللاجئ، وأقل منه اللاجئ الفلسطيني، إلى أن قال المعلم: «التلميذ الفلسطيني في هذا الصف يرفع أصبعه»**

ثلاثة، يأخذون عن غيرهم مسافة، تعلن عن غربتهم، كما لو كنا نحن التلاميذ الأربعة مع التلاميذ الآخرين ولسنا منهم. تذكّرت، بعد زمن، ما قالته حنا أرنت، الفيلسوفة اليهودية العادلة، عن الناقد فالتر بنيامين الذي هرب من النازية وانتحر قرب الحدود الإسبانية: «لم يحسن السباحة مع التيار، ولم يحسن السباحة ضده». لاذ بخوفه وكبريائه وتشاؤمه، وألقى بنفسه في وادٍ قاتل. وتعلَّمت مبكرًا الفرق بين «مع» و«من»؛ إذ في الأُولى رقم لا يشير إلى كيف، وفي الثانية لقاء لا مسافة فيه، وأن على الإنسان أن يصنع علاقته مع ذاته، قبل أن يلتحق بآخرين. آثر بنيامين، المثقف الغريب الذي جمع بين الفلسفة والنقد الأدبي، الانتحار، واختار الفلسطينيون البقاء وإرادة الأمل وتشكيل ذاكرة، تعرف الفرق بين «مع» و«من» وتدرك أن مأساتهم لم تسقط من السماء، وأن «الجاعونة» ليست حكاية، كان لها بيوتها وبساتينها وأهلها، وذلك «السمك الغريب» الذي نزرعه في الأرض وندّخره لموسم



الشتاء، وأن الإقامة المؤقتة جزء من ذاكرة تجدّدها الغربة ويجددها الفلسطينيون الذين يعرفون، أحيانًا، الفرق بين الوقائع والأوهام.

درب الرجوع إلى الوطن

كان المعلم المطربش الذي أيقظ في داخلي سؤال الهوية، يتوجه إلى الفلسطينيين الأربعة وقت الاستراحة، ويقول: «عليكم يا أولادي أن تتعلموا درب الرجوع إلى الوطن». لم نكن نفهم من كلامه الكثير، وإن كنا نشعر أنه يحذّرنا من الكسل والرسوب. «لم نخيّب ظنه» مثلما قال جبرا إبراهيم جبرا في «البئر الأولى»، وهو يتحدث عن تلميذ نجيب وأستاذ عادل. غير أن الانتظار «المؤقت» خيّب أملنا حتى غدا الانتظار الخائب جزءًا من حياتنا. المعلّم الخمسيني، صدمته في بداية السنة الثالثة من إقامتنا سيارة عسكرية مسرعة، أمام دكان «عيسى»، ولم نَرَه بعد ذلك. اختصرته ذاكرة السنين إلى عجوز، يعلِّمني حروف الهجاء مبتدئًا بفلسطين، ويسرد حكايات عن «عنترة العبسي» وهو يرسم حروف الهجاء.

كان في الإقامة غرف مؤقتة كثيرة، نغادرها بسبب رطوبتها، أو تغادرنا لأن صاحبها التركي يريد أن يزوّج ابنه، وقد نتركها لقربها من «غابة»، معمورة بالسنديان وشجر البطُم وبحيوانات متوحشة، وبأفاعٍ كثيرة تلمع في الصيف كأنها قطع معدنية. كانت كل غرفة تحتفظ بذكرى سابقتها وتضيف إليها جديدًا، وكانت الغرفة سجلًّا كابيًا، نقرأ فيها غربتنا، واختلاف حكاياتنا عن حكايات الشركس والتركمان. هجس الراحل محمود درويش، ذات مرة، بوضع كتاب نثري عن البيوت التي عاش فيها، وتخلى عن فكرته بعد أن أنجز جمال الغيطاني رواية: «نوافذ النوافذ»، سجّل فيها حكايات غرف اختلف إليها. وإذا كان الغيطاني الذي صاحب محفوظًا إلى تخوم التقمص، تحدّث عن غرف اختارها، فإن الغرف التي اختلفت إليها، مع عائلتي، كانت بعيدة من الاختيار.

يقال: يتعرّف الإنسان على ذاته حين يعرف من أين أتى. والقول صحيح وغامض: فقد أتيت من الجليل، في شمال فلسطين، مارًّا بجنوب لبنان، ومنه إلى حوران في سوريا، وصولًا إلى غرف مؤقتة في قرية يتقاسمها التركمان والشركس، تناثرت على جوانب الطرق المؤدية إليها: خيم ودخان وبشر طيبون، تدهسهم سيارات مسرعة، وذكريات صادمة، وكتب دائمة الخضرة، وحصان مختلج العينين يحتضر تحت المطر.



عبلة الرويني
كاتبة مصرية

تحديات القوة الناعمة المصرية.. صعودًا وهبوطًا!

المواطن المغربي الذي أوقف سيارة عبدالناصر في العاصمة الرباط في الستينيات، ليسأله عن إسماعيل ياسين.. من المؤكد أنه لم يعد موجودًا، لم يعد موجودًا كنمط ووعي وتفاعل وعلاقة بالقوة الناعمة المصرية، لم يعد أبناؤه يعرفون ربما إسماعيل ياسين، ولا عبدالناصر، ولا حتى مصر..!! هل أبالغ في حجم تراجع الدور، أم هي المتغيرات السياسية الحادة والاقتصادية الصعبة التي أحدث تأثيرها، صعودًا وهبوطًا في القوة الناعمة المصرية... من حلم صلاح جاهين (بتماثيل رخام ع الترعة وأوبرا، في كل قرية عربية) ودعم دولة عبدالناصر في الخمسينيات والستينيات للثقافة والفنون.. إلى (تسليع) الثقافة بالتسعينيات، وصولًا إلى حرب التماثيل، وتغطية تمثال «عروس البحر» في الإسكندرية بقطعة من القماش، حتى لا يخدش الحياء العام!! ووضع إيشارب على رأس تمثال (أم كلثوم) بالمنصورة..!! واختطاف رأس تمثال طه حسين بمدينة المنيا..!! وقبل أيام تقدم أحد المحامين ببلاغ إلى النائب العام متهمًا الكاتب الدكتور خالد منتصر بنشر صورة تمثال «اختطاف بروزربينا» لنحات عصر النهضة الإيطالي جان لورينزو برنيني، المعروض حاليًّا في غاليري بوجونز بروما، على صفحته الشخصية بالفيسبوك، بحجة أن التمثال العاري يحض على الرذيلة..!!

عشرات الدعاوى القضائية طالت القصائد والأفلام السينمائية والروايات، تصاعدت خلال السنوات العشر الأخيرة، بتصاعد تيار الإسلام السياسي والجماعات المتطرفة.. من عادل إمام إلى إلهام شاهين ووحيد حامد والروائي الشاب أحمد ناجي، وقبل ذلك الشاعر حلمي سالم ويوسف شاهين، وكثيرون جرت ملاحقتهم قضائيًّا منذ أواخر سنوات التسعينيات إلى اليوم..!! وهي في الأغلب دعاوى تذهب أدراج الريح.. مجرد غارة همجية، أو مجرد زوبعة تثير الغبار، وسرعان ما تتلاشى، من دون أن تخلف وراءها شيئًا سوى السخرية من أصحابها، والتأكد من خوائها. دعاوى معلقة في الهواء، لا سند لها ولا حقيقة على أرض الواقع، حيث الثابت الراسخ في الواقع المصري، والمؤثر في الشخصية المصرية، هو «القوة الناعمة» بتنوعها الفريد في الفنون والآداب.. هو السلاح الأقوى، وهو الرصيد والحماية..

لا تستخدم الحياة الثقافية المصرية في الأغلب، مصطلح السياسي الأميركي جوزيف ناي «القوة الناعمة» ويعني به «استخدام وتوظيف قوة الثقافة والقيم الأخلاقية والسياسية لتغيير الأوضاع السائدة في المجتمع». فعلى امتداد التاريخ كانت الثقافة والفن والفكر والقيم الأخلاقية هي رأس المال المعنوي لدى المصريين، وعنصر الحماية والصيانة للروح والشخصية، وكانت أيضًا عنصر التشكيل والتغيير والتأثير في الرأي العام.. في الدولة الناصرية تصاعد الاهتمام الثقافي، كأحد مقومات بناء الدولة ونهوضها، من خلال بنية تأسيسية قوية وأجهزة ثقافية ضخمة.. فأنشأت الدولة وزارة الإرشاد القومي عام ١٩٥٣م، والمجلس الأعلى للفنون والآداب عام ١٩٥٥م، ومؤسسة دعم السينما عام

١٩٥٧م، ومسارح الدولة، وقصور الثقافة، وأكاديمية الفنون، ودور النشر وكثيرًا من المجلات والصحف، ليس فقط إدراكًا لقيمة الثقافة والفنون وأهميتهما، لكن أيضًا في استخدامهما كأداة تعبوية حاشدة لخدمة أيديولوجية الدولة، وتكريس مفهوم الثقافة كقوة دافعة للتقدم، ومساندة لعملية التحول الاشتراكي.

المصباح الهادي

راوحت القوة الناعمة المصرية صعودًا وهبوطًا، بالمُراوَحة بين الدور والحركة، والتأثير.. مرات كانت قوة إنتاج دافعة للتقدم، وهي المصباح الهادي والمضيء، ومرات أخرى كانت هي الرصيد والسلاح والحماية. في ٢٥ يناير ٢٠١١م لم يكن إسقاط النظام المصري، والتغيير الذي أحدثه المصريون (فيما أطلق عليه الربيع العربي) فعلًا سياسيًّا فقط، بقدر ما كان تعبيرًا ثقافيًّا أصيلًا صنعته القوة الناعمة، بحجم الخيال الذي أنتج هذه الثورة.. ١٨ يومًا اعتصم الملايين في ميدان التحرير بوسط القاهرة للمطالبة بالتغيير. لم يمارس أحد عنفًا، لكن كانت الثقافة وألوان الفنون المتنوعة تصيغ ملامحَ خاصة للثورة المصرية، وترسم صورة مغايرة أيضًا للمثقف، ليختفي المثقف النخبوي، الأكاديمي، المنعزل، المطمئن طوال سنوات السبعينيات والثمانينيات إلى إمكانية الفصل بين الثقافة والسياسة والتاريخ.

في ميدان التحرير سقطت الأيديولوجيات النخبوية، وسقطت الحدود الفاصلة بين الثقافة والناس، بين النخبة والعامة، بين العمل الفكري والعمل اليدوي، مستعيدة الدور الوظيفي الفاعل للثقافة وقدرته على إحداث التغيير، الدور الذي تراجع طوال الثمانينيات والتسعينيات بمحاولات تسليع الثقافة..!! أشكال ثقافية جديدة فرضت نفسها على الواقع المصري، الحشود التي تحركت في الميادين أعادت الاعتبار للفنون البصرية والأدائية والشفاهية.. أعادت الاعتبار للجمهور في مواجهة القارئ المنعزل داخل الغرف المغلقة، ومثلما أحدثت الصورة تغييرًا في بنية الكتابة، أحدثت الثورة تغييرًا في بنية الصورة والكتابة معًا.. «الغرافيتي» والرسم على جدران المدينة، وثيقة حية تسجل وقائع الثورة يومًا بيوم، ولحظةً بلحظة.. تجددت الفنون الجماعية بأشكال مبتكرة، فرق غنائية وعروض مسرحية وأشعار وأفلام سينمائية أيضًا.. وفي ٣٠ يونيو ٢٠١٣م أسقط المصريون حكم جماعة «الإخوان المسلمين» في أكبر تظاهرة عرفها التاريخ الإنساني، ملايين المصريين في شوارع القاهرة تعلن «أن لا سمع ولا طاعة».. ليكون سقوط الإخوان في مصر، حادثًا ثقافيًّا بالأساس.. لم تسقطهم السياسة ولا أي قوى سياسية، ولكن أسقطتهم القوة الناعمة المصرية، التي وجدت نفسها متناقضة بالضرورة مع هذا الفكر المغلق، المعادي تمامًا للفكر والثقافة، لا يدركون أهميتها، ولا يقدرون قيمتها، ولا يفهمون إمكاناتها، ولا يعرفون كيفية استخدامها.. يرون في كتابات نجيب محفوظ «بذاءة» و«إباحية» ويرون في التماثيل «أصنامًا وأوثانًا» وفي الحضارة الفرعونية «عفنًا»..!! وكان لا بد للمصريين من الدفاع عن عقولهم وتاريخهم وحضارتهم.. وعندما طالب أحد أعضاء مجلس الشورى (ينتمي لجماعة الإخوان) بإلغاء عروض الباليه من دار الأوبرا وإلغاء معاهد الباليه؛ لأنه فن يشيع الفحشاء في المجتمع!! لم يعش تصريحه أبعد من دقائق إعلانه.. خرجت فرقة باليه الأوبرا لترقص في شوارع القاهرة للمرة الأولى.. قبلها بخمسين عامًا، كان عمال السد العالي يشاهدون الباليه الروسي للمرة الأولى في صعيد مصر. يومها صرح مدير فرقة «البولشوي» الروسية بأن عروض البولشوي لعمال أسوان، واحدة من أنجح حفلات الفرقة الروسية.

وفي مقر وزارة الثقافة بشارع شجرة الدر بالزمالك، اعتصم المثقفون احتجاجًا على تعيين وزير إخواني الدكتور علاء عبدالعزيز، وقاموا بمنع دخوله إلى مقر الوزارة لتسلُّم عمله (وبالفعل ظل وزيرًا على الورق لمدة يومين فقط، من دون تسلُّم مهام منصبه)!! اعتصم المثقفون ١١ يومًا بمقر الوزارة عام ٢٠١٣م، ورقصت فرقة باليه أوبرا القاهرة (زوربا اليوناني) في شوارع الزمالك، ورقصت فرقة الرقص المسرحي الحديث في ميدان «سعد زغلول» أمام مبنى الأوبرا في الهواء الطلق.. لتتحقق نبوءة الكاتب الراحل «فرج فودة» في كتابه «النذير»

١٩٨٨م «سيصرخون ضد الغناء.. وسيغني الشعب.. وسيصرخون ضد الموسيقا.. وسيطرب لهم الشعب.. سيصرخون ضد التمثيل.. وسيحرص على مشاهدته الشعب.. سيصرخون ضد الفكر والمفكرين.. وسيقرأ لهم الشعب».

القوة الناعمة المصرية صانعة الثورات بامتياز، ليس فقط لأن «الثورة» مفهوم ثقافي، ولا لأن «التغيير» مفهوم ثقافي، ولا لأن الثقافة سلاح المواجهة الأول لدى المصريين.. لكن لأن الثقافة مكون أساسي في الشخصية المصرية.. وفي تنمية الوعي وتطوير العقلية.. وبقدر ما كانت الثقافة هي السلاح الأقوى في وجه التطرف والعنف في المجتمع المصري ولا تزال، فإن التحديات وعنف الحرب الدائرة على الإرهاب، وإنهاك الاقتصاد المصري وعدم الاستقرار السياسي، أنهك معه بالضرورة حركة القوة الناعمة وتناميها، وأدى لتعثرها وتعطل قدراتها على الإنتاج... مكتفية في كثير من الأحيان بأدواتها القديمة ورصيدها الثقافي الزاخر، مستعيدة في كثير من المناسبات الوطنية والأحداث القومية، الأغاني نفسها والأفلام نفسها، ربما أيضًا الشعارات نفسها.

سطوة القوة الصلبة

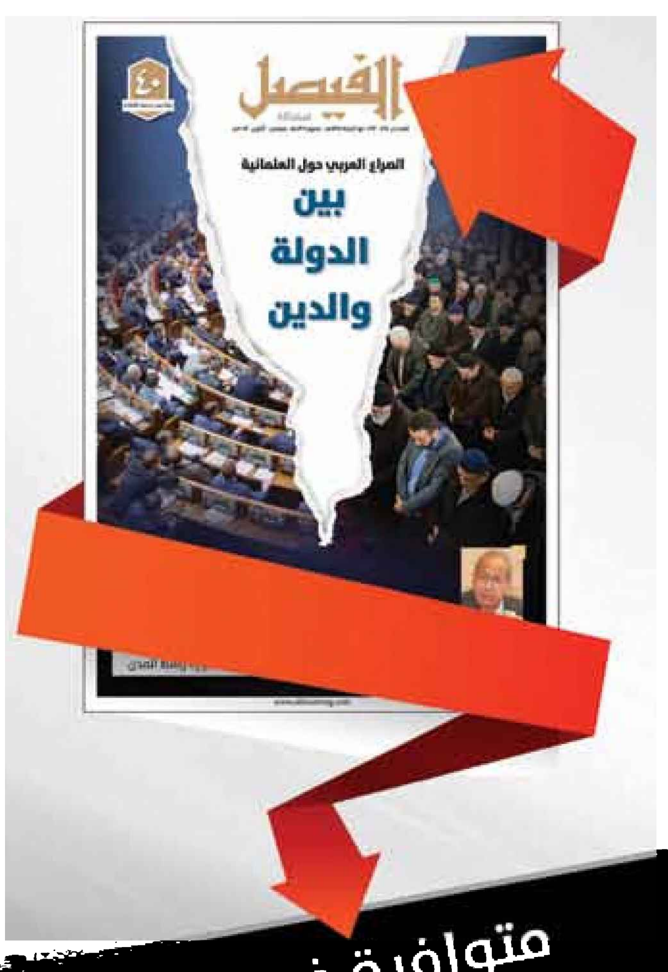
هذه المناخات السياسية والاقتصادية العاصفة، وهجمة التيارات الدينية الحادة، وحروب التطرف والإرهاب، فرضت سطوة القوة الصلبة على الناعمة، وخفضت مناخ الحرية الدافع للإبداع، فتزايدت ملاحقة الإبداع والمبدعين قضائيًّا، وجرى تفعيل قوانين مطاطية متعسفة مثل: (ازدراء الأديان، والإساءة لسمعة مصر، وخدش الحياء العام، وإهانة الرموز التاريخية..) إلى آخر القوانين سيئة السمعة، التي تشكل عائقًا وسلاحًا مضادًّا في وجه العمل الثقافي ووجه المبدعين..!! في الوقت الذي رأى البعض صعودًا مقابلًا للقوة الناعمة الخليجية، بقوة التمويل والاحتكارات والجوائز والمهرجانات والمسابقات، سحبت البساط من القوة الناعمة

> **في ميدان التحرير سقطت الأيديولوجيات النخبوية، وسقطت الحدود الفاصلة بين الثقافة والناس، بين النخبة والعامة، بين العمل الفكري والعمل اليدوي، مستعيدة الدور الوظيفي الفاعل للثقافة وقدرته على إحداث التغيير**

المصرية..!! وهي قياسات خاطئة وقراءات غير حقيقية، وغير دقيقة، وإلا أصبحت قطر التي استطاعت شراء مونديال كأس العالم ٢٠٢٢م، هي الدولة الأولى الراعية للرياضة في العالم. وكانت دبي بمهرجانها السينمائي الباذخ، هي الدولة الأكثر صناعة للسينما، وبخاصة أن هذا الصعود المالي المبهر، وكل هذه الأنشطة التمويلية الضخمة، لا تستند إلى قوى إنتاج حقيقية، ولكن في الأغلب تعمل وتتنامى بقوة المنتج المصري والقوة الناعمة المصرية.. ولعل الصيغة الأصوب ثقافيًّا، هي المزيد من التفاعل والحوار واستثمار القوة الناعمة المصرية باتساع حركتها وتصديرها ومد تأثيرها.. ولتتحرك القوة الناعمة المصرية من سطوة الهيمنة والسيطرة، إلى المشاركة والتفاعل والحوار.. تؤثر وتتأثر، وتضيف ويضاف إليها.

تحديات القوة الناعمة المصرية تتضاعف في السنوات الأخيرة بطبيعة العصف السياسي والمتغيرات الاقتصادية الحادة التي نحياها.. صحيح أن القوة الناعمة مارست مواجهات وحماية وتصدت لكل أشكال العدوان على العقل المصري، وكانت بالفعل سلاحًا للمواجهة.. لكنها أيضًا عانت من التراجع والتعثر، والاستناد إلى رصيد سابق من دون قدرة على التجديد والإضافة. وبقدر أهمية الدعوة المطروحة لتجديد الخطاب الديني، يحتاج الخطاب الثقافي أيضًا إلى الدعوة لتجديده وتطويره، لتستعيد القوة الناعمة عافيتها من جديد.



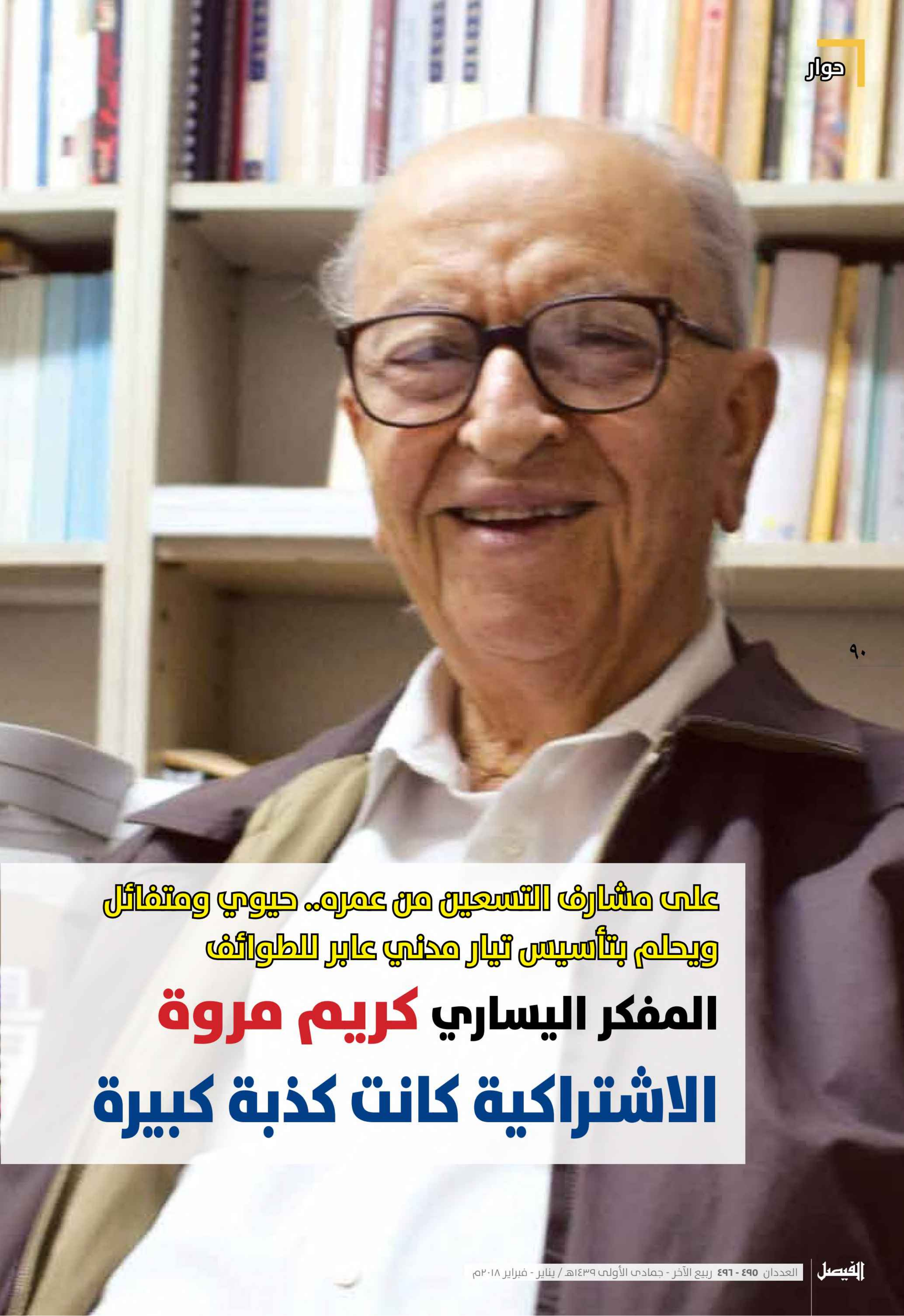


متوافرة في

Google Play

play.google.com



على مشارف التسعين من عمره.. حيوي ومتفائل ويحلم بتأسيس تيار مدني عابر للطوائف

المفكر اليساري كريم مروة

الاشتراكية كانت كذبة كبيرة

حاوره في بيروت: أحمد بزون كاتب لبناني

حياة المفكر اللبناني كريم مروة حافلة بالأحداث والتجارب والأفكار والأسرار، فمن ولادة وطفولة وتربية دينية تحت كنف والد من رجالات الدين البارزين، إلى انفتاح على الوعي المدني والتيارات القومية، إلى الانخراط في الحزب الشيوعي قائدًا طلابيًّا، ثم حزبيًّا، وصولا إلى موقع الرجل الثاني في الحزب الشيوعي اللبناني، قبل أن يطلّق الحزب ويتفرغ للكتابة الفكرية منتجًا أكثر من ٣٥ كتابًا، ويفتح النار على تجربة الاتحاد السوفييتي والشيوعية والاشتراكية والماركسية واليسار العربي، بنقد واقعي لاذع، وجرأة اعتادها منذ تفتح وعيه، ومشاكسة لم تفارقه في أثناء نضاله السياسي. لم يأتِ كريم مروة إلى الفكر من عزلة وتنظير ذهني، إنما من تجارب واسعة خبر من خلالها، وبالعين المجردة، ما يجري في معظم دول العالم، وحاور مئات المثقفين، والتقى عددًا كبيرًا من رؤساء الدول والقادة، ووقف على الوقائع والأسرار. وهو الآن ابن الثامنة والثمانين من العمر لا يترك دقيقة إلا ويستغلها بالكتابة، ورسْمِ المشاريع المستقبلية، مبحرًا في هموم الأمة، بعقل منفتح، وجرأة على الذات والآخرين، وبهمة شاب، وعقل رجل مخضرم، ووقائع حياة صاخبة.

في هذا الحوار الذي تنشره «الفيصل» وأجريناه في منزله ببيروت، في غرفة جدرانها كتب، وسيّدها لا تفارقه البسمة، ولا يدعوك إلا إلى التفاؤل، حاولنا أن نضيء بعضًا من مواقفه وأفكاره ونقده واعترافاته..

• **أنت الآن في الثامنة والثمانين من العمر، وتتصرف كمفكر شاب يريد أن يغير ويخصّب ويجدّد وينهض بالأمة. ما سرّ هذه الحيوية الفكرية؟**

■ هذه أمور يقررها كل امرئ بنفسه، لا تملى عليه إنما هو يمليها على نفسه. قراري منذ شبابي ألا أفكر في نهاية العمر ما دمت قادرًا على الحياة وعلى ممارستها كما أحب، وكما أبتغي. سئلت ذات مرة وأنا في السادسة والثمانين: هل تفكر في الموت؟ قلت: لا. قالوا: لماذا؟ قلت: عندما يأتي الموت لا قرار لي بشأنه وما دام لم يأتِ فكل ما له علاقة بشؤون الحياة هو الذي يشغلني. على قاعدة ما تقدم، وأنا منذ وقت مبكر دخلت الحياة، وكنت في الخامسة عشرة من عمري، في نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥م، فقررت من تلقاء ذاتي أن أصنف نفسي قوميًّا عربيًّا ديمقراطيًّا، معاديًا للفاشية والنازية والعنصرية، وكانت لي صداقات، مع قوميين عرب مثلي بالمعنى المتداول في ذلك التاريخ للفكر القومي العربي، وكان لي أصدقاء من الحزب السوري القومي الاجتماعي، وصداقات أخرى مع شيوعيين بعضهم أكبر مني سنًّا كنت أحب سلوكهم أكثر، وأختلف مع القوميين.

• **هذا حدث طبعًا في المدرسة الجعفرية (في مدينة صور، جنوب لبنان).**

■ نعم. الأمر الذي لفت نظر أستاذي المرحوم سليمان أبو زيد الذي دخل إلى المدرسة عام ١٩٤٦م كأستاذ للأدب، وقال لي: «اسمع يا عبدالكريم (الاسم الأصلي)، أنت ستكون في فترة غير بعيدة قائدًا شيوعيًّا». لم يعنني هذا الكلام حينها؛ لأنني لم أكن أعرف ما تعنيه الشيوعية، لكنني كنت مهمومًا بكل ما يتصل بالقضايا العربية، يشغلني لبنان أولًا، وكانت فلسطين أهم ما يشغلني، فأنا ابن بلدة حاريص في أقاصي جنوب لبنان، قريبة من شمال فلسطين المحتلة، ومنذ طفولتي كنت أرى أبناء بلدتي وإخوتي يذهبون إلى حيفا ويافا وصفد وعكا لشراء حاجياتهم، ويعملون فيها، وكان شقيقي الذي يكبرني بخمس سنوات يعمل في إحدى مؤسسات حيفا. كانت فلسطين قد دخلت منذ ذلك التاريخ إلى وجداني، وقد أضيفت إلى لبنان الذي تفتح وعيي فيه على الحديث عن الانتداب والاستقلال بشكل غامض، ولا أدّعي أن الأمور كانت حينها واضحة لديّ. بعد ذلك أرسلني والدي إلى بغداد لمتابعة دراستي الثانوية، ونزلت في بيت ابن عمي الشهيد حسين مروة.

■ أول مشكلة واجهتني في مطلع شبابي عندما عدت من العراق إلى لبنان عام ١٩٤٩م، معتبرًا نفسي شيوعيًّا، أن الحزب الشيوعي اتخذ قرارًا بإعفاء فرج الله الحلو من مهماته الأساسية، وكان رئيسًا للحزب؛ لأنه اعترض على قرار الاتحاد السوفييتي بتأييد قرار تقسيم فلسطين. اتخذ القرار من جانب خالد بكداش و«البوطة» التي معه، وكنت أسمع بفرج الله الحلو، وأكثر من ذلك وجدت أن مجموعة من المثقفين من بينهم رئيف خوري وهاشم الأمين وإميلي فارس إبراهيم وموريس كامل وقدري عرقجي، طردوا من الحزب لأنهم وقفوا إلى جانب فرج الله الحلو، فانضممت إليهم ورفضت الدخول إلى الحزب الشيوعي اللبناني، ما دام لا يستطيع أن يتحمل كلمة يختلف بها مع السوفييت، وبقيت كذلك حتى عام ١٩٥٢م عندما دخلت إلى الجامعة، وانتخبت نائبًا لرئيس أول رابطة طلابية في الجامعة اللبنانية، فقال لي نديم عبدالصمد: كيف انتخبت بصفتك شيوعيًّا وأنت لست في الحزب؟ وكان ردي أنني شيوعي رغمًا عن الجميع، ولا أحد يقرر عني كيف أنتمي إلى الشيوعية، وضغطَ عليَّ فذهبت إلى رئيف خوري الذي كان مغمورًا بالشتائم من الحزب في ذلك الحين، وأنا أقدر رئيف خوري كثيرًا، فهو من الذين علَّموني أمورًا كثيرة، وعندما رويت له ما حدث، وأخبرته رفضي الدخول إلى الحزب قال: لا. هذا خطأ. ادخل واشتغل وناضل ولا تستسلم لما يحصل. أكبرت فيه قوله، وما إن دخلت الحزب حتى سلموني مسؤولية الطلاب الشيوعيين، وأرسلوني إلى اتحاد الشباب الديمقراطي العالمي عام ١٩٥٤م، وعدت، ثم أرسلوني إلى مجلس السلم العالمي، وعشت أربع سنوات في الخارج مع منظمات عالمية، وفي لقاءات مع مثقفين وقياديين من العالم، وقد علمتني هذه التجربة أمورًا استثنائية. عدت عام ١٩٦٤م، وكان الحزب الشيوعي اللبناني قد انفصل عن الحزب الشيوعي السوري، فعيَّنوني عضو المكتب السياسي، قلت لرئيس الحزب نقولا شاوي: إذا لم يكن الحزب ديمقراطيًّا لا أستطيع أن أعمل فيه، فطلب مني أن أتريث قائلًا: لم يمضِ إلا شهران حتى الآن على انفصالنا عن الحزب الشيوعي السوري، ونحن مضطرون لأن نجري تعيينًا لا انتخابًا، وهذا مؤقت حتى نعقد مؤتمرنا وننتخب القيادة، وكنت وجورج حاوي كأننا أبناء نقولا شاوي، فوافقت، لكن بعد عام على دخولي المكتب السياسي لم يعجبني الوضع، فقلت لنقولا: الروتين مملّ، فإما أن تكون لدينا مهمات وإلا ما الفائدة من الحزب! قال: ما اقتراحاتك؟ طلبت منه أن نحدد سكريتاريا، تهيئ لاجتماع المكتب السياسي، ونوسع المكتب السياسي، ونحدد مهماته، على أن تراقب اللجنة المركزية تنفيذ هذه المهمات، وتكون هناك محاسبة دائمة، ونحدد علاقاتنا وخصوماتنا. فأبدى استعداده لتنفيذ طلبي.

وهذا ما حصل بالفعل في فبراير عام ١٩٦٦م، بعد سنة بالتمام. وخلال هذا العام ذهب وفد الحزب إلى موسكو لحضور مؤتمر الحزب الشيوعي السوفييتي، وعندما رجع لم يكن نقولا بين أعضائه، فسألت عنه، وكنت عضو سكريتاريا مع جورج حاوي وثلاثة آخرين من الحرس القديم، فكانت الإجابة



مع كمال جنبلاط ونقولا شاوي الأمين العام للحزب الشيوعي اللبناني وفاروق معصراني عضو المكتب السياسي للحزب

● لمْ يرسلك والدك، رجلُ الدين، إلى النجف للدراسة الدينية؟

■ لا. درست في بغداد، وكنا نسكن في الكاظمية. لكن بسبب الاحتجاجات نتيجة سلوك حكامنا، والألم الذي تركه فيّ تزوير الانتخابات من قبل شقيق رئيس الجمهوريّة بشارة الخوري عام ١٩٤٧م، ثم قرار تقسيم فلسطين؛ سرعان ما قررت في مطلع عام ١٩٤٨م أن أكون شيوعيًّا بالمعنى العام، وأول ما قرأته «البيان الشيوعي» لماركس وإنغلز. ثم بدأ يتكون وعيي من خلال القراءات، وكنت نهمًا بالقراءة منذ ذلك الحين باللغتين العربية والفرنسية، وقد بدأت الكتابة في صحف لبنانية وعراقية منذ السادسة عشرة من عمري، وكانت لي زاوية عام ١٩٤٧م في مجلة «كل شيء» تحت عنوان: «خواطر من الكوخ». وكانت كتاباتي حينها أدبية، لكن في داخلها مشاعر سياسية تنمو وتتطور، إلى أن دخلت في معترك الحياة بصفتي شيوعيًّا اشتراكيًّا. لكن في ذلك ما يشبه الادعاء لأن ما همني منذ البداية قراءات أولية لماركس، والقيم التي ارتبطت باسم الاشتراكية، وهي: الإنسان القيمة الأساسية في الوجود، فكل ما يتعلق بالحياة يتعلق بحياة الإنسان وتأمين شروط أفضل لحياته، هذه هي الفكرة الأولى، بعد مدة من الزمن اكتشفت أن ماركس يقول: إنه ضد تحويل الأفكار إلى عقائد جامدة، فأعجبني هذا القول.

● سوف نتحدث عن هذا الموضوع، لكن أردت أن أفهم منك لماذا في عمرك الآن لمّا تزل حاضرة فيك روح الاستنهاض وروح الشباب.

■ أعتبر أن من واجبي في ضوء تجربتي التاريخية، وما دمت قادرًا على ممارسة الحياة والتفكير والعمل، أن أتعامل مع هذه الأمور كما لو كنت شابًّا في مطلع العمر، وأعمل على تغيير أوضاع بلداننا، كما لو كنت شابًّا.

> **لا توجد لدي على الإطلاق ثوابت، أنا أفكر في اللحظة التي أنا فيها، وهذا يستند إلى تجربتي، وإلى الوقائع القائمة، لذلك لا أطرح أفكارًا طوباوية، مع أنني طوباوي، بمعنى أن من حقي أن أحلم بأجمل ما يمكن أن تكون عليه حياة البشر، لكن أختلف مع الذين يصبحون طوباويين بالممارسة**

مجلة ومؤتمرات

● في هذا الإطار يندرج أيضًا البيان الذي أصدرته منذ عامين «من أجل تيار ديمقراطي لبناني». وهو يدل أيضًا على أنك تريد أن تؤسس. أتحدث هنا على المستوى الشخصي، على أن نناقش هذا البيان لاحقًا.

■ نظرت إلى الوضع في لبنان، وهو وضع بائس ويزداد بؤسًا، وأكثر ما يوحي بالبؤس عدم وجود قوى تفكر في كيفية تخليص لبنان من هذا الواقع، والمشكلة الأساسية هي أن الأجيال الشابة يائسة، في حين أنا ابن الثمانية والثمانين عندي ثقة في المستقبل. قلت لهم: اليأس يعني أنك لم تعد تفكر في الحياة، ولا تدري ما ينتظرك. أنا أعتقد أنه علينا أن نفكر في ما نعمل، بنفس طويل، ونؤسس لتيار ديمقراطي مدني، عابر للطوائف والقوى السياسية المتحكمة بالبلد والمانعة للتغيير فيه، آخذًا في الاعتبار تجربة الحراك الذي حصل منذ مدة، وهو مهم، لكنه في الوقت نفسه دخل في مشكلة صراع بين أطرافه، كلٌّ يدّعي أنه البطل، وهذا قريب من الحراك الذي حصل في العالم العربي، الذي أطلقتُ عليه صفة ثورة.

● يذكرني كلامك هذا بسعيد عقل الذي قال لي ذات يوم وهو في تسعينيات عمره: إنه ينوي إصدار جريدته «لبنان» من جديد. هذه الشجاعة موجودة أيضًا فيك. فأنت حاليًّا تصدر كتبًا بكثافة، حتى بلغت أكثر من ٣٥ كتابًا، ولديك كما يبدو مشاريع كتابية مكثفة. أليست كلها مشاريع شبابية (بالمعنى المجازي)؟

■ بالفعل يذكرني سعيد عقل بما أنا منخرط فيه الآن، فعندي مشروع كبير يطاول العالم العربي، فأنا لا أفكر في التغيير في بلدي لبنان وحده؛ لأنني أعتقد أن بلداننا العربية كانت، وهي الآن أكثر من أي وقت مضى، مرتبطة مصالحها بعضها ببعض، ولذلك من الخطأ الفادح أن يفكر أي من مثقفينا ونخبنا ببلده وحده؛ لذلك عندي مشروع كبير يمكن أن أحدثك عنه بعض الوقت. من جملة هذا المشروع إصدار مجلة شهرية تعالج كل القضايا التي تتصل ببلداننا، من دون أن نعتبر بلداننا جزيرة في هذا العالم، نحن جزء من العالم، لذا تعالج المجلة ما يرتبط ببلداننا والعصر، وبمتغيراتهما، في اتجاهاتهما الإيجابية والسلبية، وهذا يتطلب منا أن نفكر في أن نحرر بلداننا من أنظمة الاستبداد بكل أشكالها، ويرتبط ذلك في الآن ذاته بتحرير الدِّين مما أدخل فيه من بدع وخرافات ونسيان للقيم الأساسية التي يمتلئ بها القرآن. المجلة جزء من

مشروع أطلقته ووزعته على عدد من الشخصيات لأتلقى منهم تمويلًا، عنوانه: «مؤتمر للمثقفين في بلداننا العربية بكل مكوناتها»، لوضع خارطة طريق من أجل عالم عربي جديد. والمؤتمر يجمع مئة شخص. وهذا المشروع مقسم إلى ما يلي:

القسم الأول يتعلق باستحضار تراثنا في العالم العربي، من البدايات، ولا سيما المجيد فيه وهو كثير وعظيم، وكذلك استحضار ما هو مجيد في تاريخ العالم، كي نعرف من أين نذهب إلى المستقبل؛ لأن التاريخ تواصل، لا يمكن أن نذهب إلى المستقبل إلا من ماضٍ ما، ننطلق منه ونتجاوزه. وهذا أمر بالغ الأهمية. القسم الثاني، لدي أربعة مؤتمرات دائمة: الأول مؤتمر حوار الثقافات، والهدف منه أن نتعامل مع بلداننا على أساس أنها مكونة من مكونات متعددة، لا يوجد كبير أو صغير، أقلي أو أكثري، ديني أو علماني.

المؤتمر الثاني هو مؤتمر التجديد في الدين. والثالث يتعلق بكيفية معالجة الفقر. والرابع يتعلق بالقضية الفلسطينية، فقد آن الأوان كي نفرض في بلداننا والعالم حل الدولتين الذي يوفر علينا المتاجرة بقضية فلسطين. أهمية هذه المؤتمرات الأربعة أنها تهيئ شروط المستقبل، وتلغي كل العناصر التي استندت إليها ظاهرات القاعدة وداعش والأنظمة الاستبدادية التي تحاول منع أي تغيير في بلداننا. إلى جانب ذلك هناك مجموعة من المشاريع المتصلة.

- **ما اسم المجلة؟**

■ «رؤى».

- **هل تحدد موعد إصدارها أو عقد المؤتمرات؟**

■ الموضوع لا يزال قيد البحث، وقد وزعته على مجموعة كبيرة من الشخصيات العربية المهتمة بالثقافة، والمهتمة بتغيير بلداننا وتملك المال. وسوف أبقى مثابرًا على هذا المشروع، ولديّ أصدقاء يساعدونني.



مع والده

حاجات مراحل عدة؟ ألا تعتقد بأن هناك أفكارًا تعيش طويلًا وأخرى عمرها قصير؟

■ سؤالك جميل. في ضوء تجربتي لا توجد لدي على الإطلاق ثوابت، أنا أفكر في اللحظة التي أنا فيها، وهذا يستند إلى تجربتي، وإلى الوقائع القائمة، لذلك لا أطرح أفكارًا طوباوية، مع أنني طوباوي، بمعنى أنه من حقي أن أحلم بأجمل ما يمكن أن تكون عليه حياة البشر، لكن أختلف مع الذين يصبحون طوباويين بالممارسة، فاللحظة التي أنا فيها هي التي تعطيني نمطًا من التفكير. وفي هذا الموضوع أستند إلى ماركس، الذي يعتبر أن الفكر ابن تاريخه، ولا يوجد فكر ثابت على الإطلاق، فالفكر تحدده الوقائع لا الهوس والرغبات الذاتية. البعض يبقون أسرى أفكار قديمة، هؤلاء لا مستقبل لهم، والبعض الآخر يخترعون أفكارًا سريعة وغير مدروسة وهم أحرار أيضًا، المهم عندما تقرر أن تفكر في التغيير عليك أن تكون واقعيًّا بالدرجة الأولى، وهذا الواقع يحدد لك المهمات القابلة للتغيير. هناك نص لماركس مهم جدًّا، في كتابه: «نقد برنامج غوته»، يقول فيه: إن دزينة برامج رائعة في الصياغة لا قيمة لها على الإطلاق، البرنامج الوحيد الصحيح هو الذي يضع مهمات قابلة للتحقيق.

الأفكار الجريئة

- **«تحديث المشروع الاشتراكي»، و«نحو نهضة جديدة لليسار»، و«في البحث عن المستقبل»، كلها عناوين لكتب لك تدعو إلى التجديد. هل تشك في صلاحية أي فكر لتلبية**

- **كنت داخل الحزب الشيوعي اللبناني تقف إلى جانب أصحاب الأفكار الجريئة التي تحاول اختراق الجمود الفكري. بمعنى أنك كنت منفتحًا على الرأي الآخر. ألم تواجه مشكلات مع القيادات الأخرى في الحزب؟**

أنه مريض، أربكني الموضوع، إلى أن أتتني دعوة إلى جنيف، فذهبت واتصلت من هناك بجورج بطل الذي كان في براغ، وكان ممن حضروا مؤتمر موسكو، وسألته عن حقيقة وضع نقولا، فقال: هناك مؤامرة ضد نقولا، ثم عدت إلى بيروت غاضبًا، وبدأت المعارك مع حسن قريطم الذي كان الثاني في الحزب بعد نقولا، وقد عقد اجتماعًا للسكريتاريا لم أدعَ إليه أنا وجورج، فقلت لقريطم: لا تعنيني المواقع القيادية، فإما أن أكون عضوًا فاعلًا ومسؤولًا مثلك وإلا «باي باي». المهم بدأت المعركة، ثم اتخذوا قرارًا بمساندة السوفييت من دون معرفتي وجورج، وعندما أبديت احتجاجي قال قريطم: نحن نأخذ مواقفنا السياسية من بيانات وكالة «تاس» (السوفييتية)، قلت له: أنت تفعل ذلك، أما أنا فالبيان أقرؤه وأرمي الورقة في سلة المهملات، أنا لا أقبل أن يملي عليَّ أي طرف الموقف الذي يعود إلى بلدي، إن كان السوفييت أو غير السوفييت، وهنا بدأت المعركة ضدي، واتخذوا قرارًا بإرسالي إلى موسكو بحجة إعادة تأهيلي (يضحك). ومنذ ذلك الوقت بدأت المعركة للخلاص من هذا الوضع. حينذاك تدخل السوفييت بشكل وقح، عن طريق سفيرهم في بيروت، وقرر القياديان في الحزب الشيوعي السوفييتي سوسلوف وبونماريوف، أن جورج حاوي جاسوس، أما أنا عندما انتهيت من مدرسة التأهيل منعوني من العودة، فأشار لي مدير المدرسة الذي كان صديقًا لي أن أكتب رسالة إلى بريجينيف، ففعلت وشكوت له أمري، فأفرجوا لي عن جواز السفر والبطاقة، لكن بونماريوف قال لي بكل وقاحة ما معناه: إني شريك جورج في الجاسوسية. وعندما رجعت إلى بيروت استقبلني نقولا، وقال لي بالفم الملآن: انتصرنا على السوفييت، أي أن جيل الشباب فرض رأيه على السوفييت والحرس القديم المرتبط بهم، وصار الحزب لبنانيًّا، يقرر في الوضع اللبناني ما يراه مناسبًا، فلا يفرض عليه السوفييت أمرًا. والطريف أننا عندما لبّينا دعوة الاحتفال بالذكرى الخمسين لانتصار السوفييت عام ١٩٦٧م، وذهبنا، حصل ما قاله لي نقولا شاوي مسبقًا أن من شتمني من القيادة السوفييتية أتى واستقبلني بالأحضان واعتذر مني. انظر كم كانت الشيوعية عظيمة في تاريخها (يضحك ساخرًا).

روجيه غارودي منافق

• وصفك صديقك طوني فرنسيس بأنك «شيخ طريقة» لأسلوبك التبسيطي ودعوتك الآخرين للنقاش والتفاعل ورسم البرامج والمشاريع. هل توافقه هذا التوصيف «الصوفي»؟

المؤسف أننا في زمن يلتقي المتخلف بالمتحضر، لو نظرت اليوم إلى فرنسا، ففيها الديغولية والاشتراكية الديمقراطية والشيوعية، لكن يحكمها شخص غريب اسمه ماكرون أصبح رئيسًا لفرنسا، ويتحكم بمصيرها، وله أكبر كتلة برلمانية، في حين التيارات الثلاثة التي كانت أساسية باتت صفرًا على اليسار

■ بمعزل عن التوصيف، أنا أكتب بلغة عربية صحيحة، هدفي الحقيقي وهمِّي أن أصل إلى أوسع جمهور، بأبسط الأفكار.

• الشيوعي روجيه غارودي الذي تأثرت به في إحدى مراحلك اعتنق الإسلام بعد اختلافه مع حزبه، لكنك وأنت ابن رجل دين، بقيت بعيدًا من هذا الخيار. هل السبب برأيك هو حصانة الأفكار الماركسية؟

■ سفراتي إلى أوربا علمتني أمورًا كثيرة؛ أن أكون منفتحًا جدًّا، وأفكر وأشغل دماغي. هذه كانت حصانتي. أما بالنسبة إلى الماركسية، فأنا لست قارئًا مهمًّا لها، هناك أمور كثيرة في كتاب «رأس المال» لم أفهمها، هكذا كانت قدراتي، فأنا لم أنجز في الجامعة سوى سنة واحدة، علمًا أني دخلت الأدب العربي لا الفلسفة، لكن تجربتي واهتمامي بالحياة وقراءاتي المكثفة باللغتين العربية والفرنسية، وزياراتي المتكررة إلى أوربا وبلاد العالم، فأنا زرت ٦٥ بلدًا، من القارات الخمس، أي أنني زرت كل الدول المهمة، والتقيت ٣٠ رئيس دولة وعشرات القادة الحزبيين من كل الاتجاهات، ومئات المثقفين... كل ذلك علمني كيف أكون مجددًا لأفكاري، ومفهومًا في خطابي. المؤتمر العشرون للحزب الشيوعي السوفييتي عام ١٩٥٦م أحدث الكثير من التغييرات المهمة وخضّة في الحركة الشيوعية، لكن خروتشوف، للأسف، لم يكن أمينًا لذلك، وكان روجيه غارودي من أوائل الذين استفادوا من هذه التجربة، ونشر مجموعة من الكتب الرائعة جدًّا، وكنت قارئًا نهمًا فتأثرت به، وبآخرين أيضًا، لكن آلمني أن تغير في السنوات الأخيرة من عمره، وكان خارج الحزب حينها، فلم أفهم كيف خرج من الحزب الشيوعي ودخل الإسلام. وذات عام من التسعينيات أتى إلى لبنان، فكتبت كلمة عنه في

جريدة «النهار» بناءً على طلبهم، وكانت كلمتي مهذبة لكن مع لؤم، وحضرت جلسة نقاش معه بحضور مثقفين آخرين، لم تكن كافية لفهم سره، بعدها دعاه جورج حاوي إلى الغداء، ودعاني، كنا ثلاثتنا فقط، فطلبت منه: احكِ لي بالضبط ما الذي حصل حتى تحولت، إلا إذا كنت تمارس دورك الإسلامي هذا من موقعك كماركسي (بسخرية)، قال لي بشيء من الحدة: صحيح. فتوقف النقاش، وفهمت أنه كان منافقًا.

• منذ مراحل سابقة في حياتك وأنت تقدّم أفكارًا نقدية جريئة للماركسية كفكر ونظرية، معتبرًا أنها ليست نظرية فوق النقاش!

■ بصراحة، استنادًا إلى أفكار ماركس بعدم تحويل الأفكار إلى عقائد، مجرد القول: إني ماركسي، يكون خطأ، أنا آخذ من ماركس ومن سواه، نعم يعجبني ماركس أكثر من سواه، لديه أفكار عظيمة أشرت إلى بعضها وأفكار أخرى انتهت، بهذا المعنى لا أسمي نفسي ماركسيًّا، أعتبر نفسي مفكرًا أتمسك بقيم دخل إليها ماركس باسم الاشتراكية، وفي المناسبة أنا أرى أن أي كلام عن الاشتراكية والشيوعية لا معنى له، فقبل أن تنهار التجربة الشيوعية، تجرأت عام ١٩٨٣م وفي مئوية وفاة ماركس، وكتبت في عدد خاص لمجلة «الطريق» عن المناسبة، فاعتبرت أن هناك أزمة في الماركسية في الدول العربية، حتى لا أعمم، ومن حقي أن أعتبر هذا الكلام ماركسيًّا أو غير ماركسي، وفي عام ١٩٩٠م نشرت كتابًا عنوانه: «حوارات» ناقشني فيه أربعون مثقفًا حول مقالات لي نشرتها في «الأهرام»، في آخر الكتاب وضعت خلاصة رأيي، وكنت قد أمضيت سنة في الاتحاد السوفييتي بين عامي ١٩٨٧ و١٩٨٨م، ورأيت كارثة البيريسترويكا، وأوهام التجديد في حركة عمرها ٧٠ سنة، فكنت من أوائل من تكلموا عن أزمة في الاشتراكية.

الفساد في الاشتراكية

• يبدو أنك اقتديت بليخانوف حين قال: التكنولوجيا والإنتليجنسيا هما حاملتا حركة التغيير لا الطبقة العاملة. بمن تأثرت أيضًا من منتقدي الماركسية؟

■ صحيح تأثرت به، وبغرامشي وجورج لوكاش، والطريف في الموضوع أن لينين نفسه عندما قام بثورة أكتوبر، وبالمناسبة لم تكن ثورةً كانت بمنزلة انقلاب عسكري، اكتشف خطأه بعد انتصار هذا الانقلاب، اكتشف أنه أراد تنفيذ الاشتراكية في بلد متخلف ومدمَّر بفعل الحرب، وعندما انتهت الحرب الأهلية أراد أن يقيم سياسة جديدة، فهو نشر نصًّا مهمًّا جدًّا عام ١٩٢٣م، كان ألقاه في محاضرة رائعة جدًّا، أمام المسؤولين عن التثقيف في الحزب، يقول: نحن الآن في سلطة العمال والفلاحين، انتصرنا، لكن الآن ما الذي يبني روسيا المتخلفة المدمَّرة غير الرأسمال، والرأسمال يأتي بشروط الرأسماليين لا بشروطنا. أطلق على ذلك تسمية «رأسمال الدولة»، وقال: لا تبحثوا عند ماركس عن هذا الموضوع، فهو لم يتكلم عن ذلك. وتابع: نحن أمام خيار واحد، أن نأتي بالرأسمال من الداخل أو الخارج لبناء روسيا، إذا فعلنا ذلك تستمر السلطة وإلا فسوف نخسرها. وما علينا إلا أن نستقبل هذا الرأسمال بدم بارد.

اكتشف لينين خطأه ثم عاد إلى نظرية ماركس التي تقول: إن الاشتراكية لا تتم إلا من أعلى مرحلة من تطور الرأسمالية، وأعلى مرحلة من تطور القوى المنتجة، وأعلى مرحلة من تطور الطبقة العاملة. وفي إحدى محاضراتي عام ١٩٩٠م قلت: هناك ١٥ خللًا بنيويًّا في الاشتراكية، بدأت من لينين ووصلت إلى ما كان يجري في البلدان الاشتراكية مما يناقض القيم الشيوعية بكل المعاني. ومن خلال تجربتي ومعرفتي بالدول الاشتراكية والاتحاد السوفييتي بشكل خاص، أرى أن الفساد كان سائدًا، وما أعرفه فظيع جدًّا.

• لا يفاجئني موقفك الحاد من ستالين الذي تصرف كدكتاتور، والمعروف بدمويته، وأنت تتهمه بقتل الملايين من السوفييت. لكن دكتاتورية أخرى رفضها الشيوعيون الأوربيون، ولم يرفضها الشيوعيون العرب، أعني دكتاتورية البروليتاريا. هل بسبب عدم استقلاليتهم تمامًا عن الاتحاد السوفييتي؟

■ في الحزب الشيوعي اللبناني كنا من الذين يؤيدون دكتاتورية البروليتاريا، لكن في عام ١٩٦٦م ألغيناها من أدبياتنا واعتبرناها عيبًا، وكان برنامج حزبنا حينها برنامج حزب شيوعي لبناني بكل المعاني، ديمقراطي ويعترف بالآخر، فلا أحد يملك الحقيقة المطلقة، خرج حينها الحزب من قوقعته؛ لأنه كان أعمى ويعمل ما يملى عليه من الاتحاد السوفييتي. طبعًا هناك أحزاب شيوعية عربية أخرى بقيت على خطئها في هذا المجال.

• أنت مرة تستعين بالماركسية على الماركسيين، ومرة تنتقد الماركسية نفسها. ماذا بقي من الماركسية اليوم، برأيك؟

■ هذا سؤال صعب. كما قلت لك من قبل لا أميل إلى توصيف نفسي منسوبًا إلى شخص أو عقيدة. والماركسية ليست عقيدة، إنما أفكار، قد يكون من الخطأ أن نسأل: ماذا بقي من الماركسية؟ يمكن أن نسأل: ما الذي بقي من أفكار ماركس؟ وما الذي انتهى مع الزمن؟ وما بقي من أفكاره هو ما ذكرته في حديثي، الإنسان هو القيمة الأساسية في الوجود، وكل ما له علاقة بالحياة يدور حول مصلحة الإنسان، والقيم الأساسية هي التي ترتبط بهذا الأمر، والأفكار ليست عقائد، والفكر تاريخي.

• هناك من يحمّل اليسار المسؤولية الأساسية لإخفاق أفكار ماركس، وهناك من يحمّل الماركسية نفسها أزمة اليسار. ما رأيك؟

■ رأيي أن الاتجاهين خطأ. مجرد إصرار البعض على اعتبار كل ما قاله ماركس مقدسًا، يعني أن لا علاقة لهم بالفكر ولا بحياتنا ومستقبلنا، أما أنا فسميت نفسي يساريًّا، لا شيوعيًّا ولا اشتراكيًّا، مع أن كلمة يساري لم يكن لها معنى إلا أيام الثورة الفرنسية، بمعنى ما هو أقرب إلى الواقع والتغيير، فكلمة يساري لا تعني عقيدة محددة، فيها ميل واتجاه نحو التغيير استنادًا إلى بعض القيم التي أخذناها من ماركس، ثم هل هناك قبضاي يصف نفسه بالاشتراكي أو الشيوعي يمكن أن يشرح لي صفته! أكثر من ذلك، في أحد حواراتي قلت: إذا طُرح على شخص رأيه بكلمة شيوعي بعد كل الذي حصل، ماذا يقول؟ إذا كان لديه بعض العقل يمكن أن يرد: ألا تخجل أن تطرح عليّ هذا السؤال، عمن تسأل! عن أولئك الذين عملوا الكوارث باسم الشيوعية.

رفضت الحتمية التاريخية

• إذن، أنت ضد تطبيق الاشتراكية أو الشيوعية في العصر الحالي، وأنت أيضًا ضد الحقد على الرأسمالية بشكل عام، وتبحث عن التكامل معها. هل يعني ذلك أنك متوافق مع النظرية الثالثة التي توفق بين الرأسمالية والاشتراكية وطبقتها بعض الدول الإسكندنافية وسواها؟

■ أنا لست ثالثًا، أنا أول! بمعنى أنني أفكر كيف أغيّر في بلادي، وهذا التغيير لا يستند إلى عقيدة، إنما إلى قراءة الواقع واستخلاص مهمات منه، وأشرت في إحدى إجاباتي إلى أن أمامنا مهمتين كبيرتين، الأولى كيف نعمل نظامًا ديمقراطيًّا تعدديًّا، والثاني كيف نعمل دولة مدنية حديثة فيها فصل بين الدين والدولة، والدولة مهمتها الاهتمام بكل مرافق الحياة. واستنادًا إلى هاتين المهمتين أطرح السؤال: كيف أعمل تغييرًا؟ وأجيب: عناصر التغيير ثلاثة: حرية، وتقدم بكل المعاني، وعدالة اجتماعية. وتحقيق هذه الأقانيم الثلاثة يتطلب الأمور التالية: القوى التي تقوم بعملية التقدم، هذه القوى تكون برعاية الدولة والنظام الديمقراطي التعددي والرأسمالي، هذا ما قلته لرفاقي الشيوعيين منذ زمن بعيد، فالشتيمة للرأسمالية كلام فارغ، وكذلك الكلام على العدو الطبقي. من دون رأسمال لا يحصل التغيير، حتى تكوّنه عليك أن تكون كتلة تاريخية، أمامها مهمات التغيير، وتفرض على الرأسمال القيام بواجبه في ظل الصراع الديمقراطي أن يقوم بواجبه فيحقق التقدم، من جهة، وأفرض عليه باسم المجتمع والدولة أن يوقف همجيته في البحث عن الربح بأي ثمن، من جهة أخرى. هكذا أفكر بحرية وواقعية، ومن دون أي مرجعيات.

• أنت هنا تنسف نظرية أساسية للماركسية وهي الحتمية التاريخية لانتصار الاشتراكية، وهذا ما قلته أيضًا في كتابك «عشية أفول الإمبراطورية»: إن مقولة انتقال البشرية من الرأسمالية إلى الاشتراكية لم تكن واقعية.

■ فكرة الحتمية التاريخية رفضتُها منذ وقت مبكر؛ لأن معناها أنني أذهب في اتجاه محدد إلى الهدف، من قال ذلك؟ ما الوقائع والمتغيرات؟ وهل العالم ثابت؟ العالم متغير دائمًا لذلك لا تصح الحتمية التاريخية. بعض المنظرين يحررون ماركس من هذه المقولة. هذا لا يهمني، فأنا بنيت موقفي ضدها، ورفضت أن أقول: أنا سلفًا ذاهب إلى الاشتراكية، أي تجربة تلك التي كانت ستؤدي إلى الاشتراكية؟ التجربة التي عددت ١٥ عنصرًا من الخلل البنيوي فيها. أي اشتراكية تلك التي حصلت في الاتحاد السوفييتي! أنا أقمت في كل البلدان الاشتراكية، ورأيت الوقائع مثلما هي تمامًا. كلها كانت كذبة كبيرة. لكن هذا في المناسبة لا يلغي أمرًا مهمًّا جدًّا، وهو أن الذين آمنوا بالاشتراكية كانوا

من كبار العلماء وكبار الأدباء والفنانين والمثقفين، اشتغلوا استنادًا إلى هذا الارتباط الفكري، وإذا أردت، الطوباوي. هؤلاء شكلوا سمة عصر بكامله. والمشكلة الأساسية أيضًا أنهم طرحوا فكرة كيف نعمل لصالح الإنسان، وهؤلاء عملوا نظريات في الاتحاد السوفييتي والدول الاشتراكية لكن الدول الرأسمالية طبقتها ولم تطبقها بلادهم، مثل: النقابات، والرعاية الصحية والتعليم والسكن، نعم أخذت بعض الدول الرأسمالية أفكارًا اشتراكية وطبقتها في بلادها.

• تلك هي النظرية الثالثة.

■ أنا لا أسميها هكذا. أندريه جيد دُعي في الستينيات إلى الاتحاد السوفييتي ليرى الإنجازات، وعندما وصل أطلعوه على برنامج الزيارة، فقال لهم: أنا أحدد أين أذهب، وعندما جال حيث يريد اكتشف الفضائح، وكان حينها صديقًا للشيوعيين، وعندما عاد إلى فرنسا نشر الفضائح.

• ننتقل من الحتمية التاريخية إلى التاريخ الذي تبدو مولعًا به، ففي مقدمة كتابك «شخصيات وتواريخ في السياسة والفكر والأدب والفن» تعتبر أن التاريخ شريطة للدخول إلى المستقبل، وتعد القراء بأنك ستدأب في الوقت اللاحق على تدوين تاريخ العالم العربي من عصر النهضة إلى القرن التاسع عشر، وتاريخ العالم في عصوره المختلفة، ولا سيما عصر الأنوار، وصولًا إلى الثورة الفرنسية. ماذا تريد أن تؤسس على دراستك لهذا التاريخ؟

■ هذا الموضوع له علاقة بما أسلفتك القول عنه حول مشاريعي المقبلة، فأنا دائمًا أقول: اقرؤوا التاريخ لتعرفوا إلى أين أنتم ذاهبون، ونفهم كيف نضع خارطة طريق لمستقبل عربي جديد، استنادًا إلى أننا جزء من العالم ولسنا في جزيرة. حتى المجيد في تاريخنا علينا أن نتجاوزه. التاريخ برأيي تواصل وتجاوز، ومن دون التواصل لا يمكن أن يكون التجاوز. بهذا المعنى نعود إلى التاريخ لنحدد طريقنا إلى مستقبل مختلف.

• تُشدِّد في أدبياتك على مبدأ أساسي يقوم على اعتبار أن الإنسان هو القيمة الأساسية في الوجود، وتركز على تعبير الإنسان الفرد الحرّ والإنسان الجماعة المُشكَّلة من أفراد أحرار، كأنك تغمز هنا من قناة الاشتراكية أيضًا، التي تشدد على ذوبان الفرد في الجماعة؟

> **قلت لروجيه غارودي: احكِ لي بالضبط ما الذي حصل حتى تحولت، إلا إذا كنت تمارس دورك الإسلامي هذا من موقعك كماركسي (بسخرية)، قال لي بشيء من الحدة: صحيح. فتوقف النقاش، وفهمت أنه كان منافقًا**

■ لا أبدًا. ذوبان الفرد في الجماعة نقيض لفكر ماركس، فهو يعتبر أن الإنسان هو القيمة الأساسية في الوجود، والإنسان الفرد يبقى فردًا، والجماعة تتشكل من أفراد أحرار من دون أن يذوبوا فيها، وما ساد في الدول الاشتراكية من مثل هذه الأفكار يناقض الفكر الماركسي، وأنا في هذا الموضوع مع ماركس.

الثورات العربية حقيقية

• عندما تحدثت عن اليسار العربي رأيت أنه لم يمارس المراجعة أو أي نقد حقيقي. هل هذا اليسار يختلف برأيك عن اليسار الغربي باختلاف الشرق عن الغرب حضاريًّا؟

■ المؤسف أننا في زمن يلتقي المتخلف بالمتحضر، لو نظرت اليوم إلى فرنسا، ففيها الديغولية والاشتراكية الديمقراطية والشيوعية، لكن يحكمها شخص غريب اسمه ماكرون أصبح رئيسًا لفرنسا، ويتحكم بمصيرها، وله أكبر كتلة برلمانية، في حين التيارات الثلاثة التي كانت أساسية باتت صفرًا على اليسار. هذه التيارات الثلاثة شبيهة بما عندنا من حركات متخلفة، لم تقرأ الواقع ولم تُجرِ مراجعات نقدية، فكيف تذهب إلى المستقبل!

• تقول: إن الفكر عندما يتحول إلى عقيدة يتحكم الإيمان بالعقل. هذا الإيمان يحوِّل شخصًا إلى إله أو قائد تاريخي. ألا ينطبق هذا الواقع أيضًا على اليسار؟

■ ما أكثر الآلهة عند اليسار، لينين، ستالين، ماو تسي تونغ، وخالد بكداش... .

• عندما تحدثت عن الثورات العربية في مؤلفاتك حذرت من ثلاثة مخاطر: المبالغة، والشعبوية، والسلفية. إذا سألنا عن حضور هذه المخاطر في طبيعة الثورات التي قامت، ماذا يتبقى منها برأيك؟

- تقييمي للثورات أنها كانت ثورات حقيقية، بمعنى أنها طرحت فكرة مهمة جدًّا، لم يدركها كل الناس، لكنها عبرت عما يجول في خاطر كل منا، لم نعد نستطيع أن نعيش كما نحن في ظل الاستبداد والقهر والظلم والظلامية وسوى ذلك، وعلينا أن نغير. هذه الفكرة بحد ذاتها مهمة جدًّا. الفرق بين هذه الثورات وسواها في العالم أن للأخيرة قادة، فالثورة الفرنسية كانت مثل ثوراتنا لكن عصر الأنوار كان سابقًا لها، وفولتير وروسو ومونتسكيو وغيرهم. في بلادنا لم يكن مثل هؤلاء، كان اليسار فقط، ومع ذلك أنا ضد المقارنة. في ثوراتنا كان المطلوب هو التغيير، فطرح الناس شعارات، لا برامج ولا آليات نضال ولا قوى جاهزة، ولا حسابات للخصوم، فالأنظمة الاستبدادية عميقة الجذور وقوية، وجمهورها كبير ومستسلم ويائس وموافق على الحكم، وفي المقابل الحركات السلفية ماتت من الخوف من أن تنجح ثورة اليسار، فالتقى الخصوم ضد الثورة. ولم تكن شروط تحقيق الأهداف متوافرة، لكن ردة الفعل ضد الثورات تؤكد أهميتها. والآن مطلوب الاستفادة من تجربة الحروب الأهلية وهذا الوضع الصعب؛ داعش وسواها.

• ألا تعتقد أن هذه الثورات ظهَّرت قوة الإخوان المسلمين وداعش أكثر من أي قوى أخرى مثل قوى التقدم والتغيير؟

■ هذا يؤكد أن الذين قاموا بالثورات لم يكونوا يقدرون الواقع كما هو، فالتيارات الإسلامية جذورها عميقة في بلادنا، وهي تستند إلى أنظمة استبدادية، لذلك لا يحصل التغيير إلا إذا وضعتَ برنامجًا طويل المدى، يجمع حوله القوى، وكوَّنت تيارًا، وجرى تطوير العمل مرحلة بعد أخرى. ماذا يفعل مليون في مصر نزلوا إلى الشارع من أصل مئة مليون! ولا ننسى أن قوى ودولًا متعددة حاولت ضرب هذه الحركات من الداخل.

• أنت تدعو إلى تجديد الدين الإسلامي، لكن ماذا لو حصل ذلك وبقي أصحابه مُصرِّين على عدم الفصل بينه وبين الدولة؟

■ قبل البحث في فصل الدين عن الدولة، تبين أن عندنا حركات سلفية همجية بكل معنى الكلمة تستخدم نصوصًا من القرآن في ضرب الأعناق والتكفير، وتعتبرها مرجعيتها وبرنامجها، وتلغي كل ما هو نقيض ذلك. في القرآن آيات ملأى بعدد هائل من القيم الإنسانية والاعتراف بالآخر: ﴿فَمَن شَآءَ فَلْيُؤْمِن وَمَن شَآءَ فَلْيَكْفُرْ﴾، ﴿لَآ إِكْرَاهَ فِى ٱلدِّينِ﴾، ﴿لَّسْتَ عَلَيْهِم بِمُصَيْطِرٍ﴾، ﴿قُل لَّسْتُ عَلَيْكُم بِوَكِيلٍ﴾، ﴿فَذَكِّرْ إِنَّمَآ أَنتَ مُذَكِّرٌ﴾، وحديث «اطلبوا العلم ولو في الصين»، والحث على استخدام العقل والعلم. أنا شديد الاعتزاز بالقيم الإنسانية الموجودة في الدين الإسلامي التي علمني إياها والدي. وبالمناسبة أجرى لي الوالد امتحانًا عندما صرت شيوعيًّا فوجد أنني ما زلت على نفس القيم فارتاح، وبتقديري أن والدي، رجل الدين، كان يعرف الأساس في الدين. أنا لا أجرؤ على تقديم اقتراح فيما يتعلق بالتجديد الديني، لكني أضع للبحث أمام المؤسسات الدينية السؤال التالي: هل تريدون أن تمنعوا منعًا باتًّا قيام حركات مثل داعش ومثيلاتها، إذا أردتم ذلك خذوا من القرآن، فهو مليء بالقيم الإنسانية، واجعلوا هذه القيم أساسًا في وعي الدين والارتقاء بالمؤمنين إلى هذه القيم، عندئذ وفي هذه الحالة يلتقي المؤمن وغير المؤمن. وكل ذلك يجب أن يكون تحت سلطة الدولة، فعندما تتدخل المؤسسات الدينية، ولا أقول الدين، دائمًا تحمل معها مصالحها، وهي تتناقض مع وظيفة الدولة ووظيفة الدين، ينبغي أن نحرر الدين من إقحامه في شؤون ليست له، ونترك للدولة أن تأخذ من الدين قيمه الأساسية.


مع ياسر عرفات

• هل تنتظر أن يستمع المتدينون لدعوة علماني إلى تجديد الدين الإسلامي، حتى لو استعنت بكثير من آيات القرآن والأحاديث؟

■ سأعطيك مثلًا أعتز به، وهو أن الإمام محمد مهدي شمس الدين الذي كان رئيس المجلس الشيعي الأعلى، وكانت تربطني به صداقة عميقة، ذهبت إليه في مطلع عام ١٩٩١م، مع جورج حاوي الذي قال له: أريد أن أُعلِمَكَ سماحة الإمام أن الحزب الشيوعي ليس حزبًا ملحدًا، فضحك كثيرًا، سألته عن السبب، قال: أريد أن أوجه سؤالًا إلى جورج: هل تعني بكلمة ملحد عدم الاعتراف بخالق؟ إذا أثبتَّ لي عدم وجود خالق يمكن أن تقنعني. فنظر إليَّ جورج، فقلت له: أجب، فقال له: لا أستطيع أن أُقنعك بعدم وجود خالق. فالتفت سماحة الإمام وهو يضحك وقال: هل تتصورون أنني أستطيع أن أقنعكم بوجود خالق؟ وتابع: هناك إيمان وشك، وهما أمران متلازمان، عندي أنا الإيمان أقوى من الشك، الشك يلازمني لكنني قررت أن أكون مؤمنًا، وهذا يريحني، أنتما فليكن الشك أقوى عندكما من الإيمان. وفي عام ١٩٩٩م نشر سماحته كتاب «الوصايا» الرائع، وكان في أواخر حياته، يقول فيه: أريد دولة مدنية لا دين لها، هكذا كان الإمام شمس الدين، والمؤمنون سيجدون أنفسهم مرغمين على إحداث تغيير في الدين. وهنا أستشهد بنصين لخليفتين، عمر بن الخطاب يقول: «متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارًا»، وهل يوجد أروع من هذا الكلام؟ والإمام علي يقول: «لا تؤدبوا أولادكم بأخلاقكم لأنهم خلقوا لزمان غير زمانكم». حتى لو ذهب داعش ولم يحدث تغيير في الدين سينشأ داعش آخر. لا غنى عن التجديد في الدين.

اليسار اللبناني

• تحدثت عن مجلة عربية ومؤتمرات عربية، وأنت تؤمن بالقومية العربية، لكنك دعوت إلى تيار ديمقراطي لبناني لا عربي؟

■ لدي مشروعان، واحد لبناني وآخر ديمقراطي مدني عابر للطبقات، مهمته مواجهة ما نحن فيه الآن، همي كلبناني ومعي مجموعة من الشباب، يجب أن يكون عند أي مجموعة في بلد عربي آخر، حتى لا أبقى في الإطار اللبناني فقط وضعت المشاريع العربية الأخرى مع تحديد المهمات، وملخصها وضع خارطة طريق من أجل عالم عربي جديد يتميز بأمرين: أنظمة ديمقراطية بدون تمييز بين مكون وآخر، ودولة مدنية حديثة تقوم بوظائفها كاملة، ومجتمع راقٍ متقدم، كلما تقدم أكثر صار شريكًا للدولة في تحقيق ما هو مطلوب منها.

• معنى ذلك أنك بواسطة المجلة والمؤتمرات العربية تحفز على قيام تيارات ديمقراطية عربية أخرى. لكنك دعوت إلى تأسيس تيار، لماذا لم تدعُ إلى تأسيس حزب؟ أهو موقف من العمل الحزبي أم مرحلة تمهيدية يتأسس بعدها الحزب؟

■ بصراحة، لأنني لم أعد من أنصار تأسيس أحزاب، فالتجربة بينت أن الحزب الذي ساد في الوطن العربي بكل مكوناته، شيوعيًّا أو غير شيوعي هو الحزب اللينيني الذي يحول الأفراد إلى كتلة، وهو فاقد للديمقراطية والاعتراف بالآخر وإمكانية طرح فكرة حقيقية للتغيير، فلماذا نبقى مُصرِّين على هذا التقليد؟ أهمية التيار أنه متنوع ومتعدد، يكون فيه العضو مرتبطًا لكنه يعبر عن أفكاره بحرية. فكلمة حزب لم يعد لها معنى برأيي الشخصي.

• في كتابك «فصول من تجربتي في الفكر وفي السياسة» توقفت عند أخطاء اليساريين اللبنانيين وقصور نظرتهم، هل ترى أن أي نقد لليسار اللبناني هو نقد ذاتي لكريم مروة؟

■ أول شيء حتى يحترمك الناس عليك أن تنتقد ذاتك. أنا كتبت اعترافات شخصية حول مجموعة من الأخطاء التي ارتكبتها، لم يجرؤ أحد على تقديم مثلها، ستقرؤها في كتاب يصدر قريبًا.

• هل يمكن أن تذكر نموذجًا منها الآن؟

■ مثلًا طرحت على نفسي سؤال: أرى أنني نزق في بعض تصرفاتي، كيف أسعى للتحرر من هذا النزق؟

• نموذجًا آخر؟

■ رأيت عناصر الخلل في حزبي وفي التجربة الاشتراكية، وسكت في البداية لأنني خفت أن أعاقب كما عوقب فرج الله الحلو، وخفت أن أؤذي التجربة... عندي كمٌّ كبير من الاعترافات. والنقد الذاتي هو نقطة الانطلاق إلى النقد العام.

• تقول: إن النظام اللبناني لن يستقيم إلا إذا اقترن بالضرورة بقيام دولة مدنية حديثة، دولة حق وقانون ومواطنة وحقوق إنسان ومؤسسات ديمقراطية، في حين يقول آخرون: إنه لا يمكن التخلص من النظام الطائفي دفعة واحدة، وإن الحل يكون بالتدرّج. أنت موافق؟

■ برأيي موضوع التدرج شرط ضروري في كل عمل، والتراكم مهم للتدرج.

سلاح حزب الله

أنت مع مبدأ النضال السلمي والديمقراطي في الداخل، لكنك مع استخدام السلاح لصد العدوان ومقاومة المحتل، فمن يحق له استعمال السلاح؟

■ أولًا أعترف لك بأنني اكتشفت ولو متأخرًا أنني بالمطلق ضد استخدام العنف، وأن النضال من أجل تحقيق هدف معين بما في ذلك إزالة الاحتلال، ينبغي أن نفكر أولًا بمدى كلفته، هل أتسبب بموت ناس، ويسقط شهداء أفاخر بعددهم! هذا ما حصل في المقاومة. أعتقد أنه في ضوء تجربة كل الثورات التي عرفناها في التاريخ، أن النضال السلمي كان أفضل بكثير، خذ التجربة الفييتنامية، والصينية، فماو تسي تونغ تسبب في مقتل ١٣٠ مليون شخص، ولا أعرف عدد من تسبب ستالين في مقتلهم، في النهاية الصينيون رجعوا إلى الأميركان، والحزب الشيوعي الفييتنامي له السلطة والبناء والعمران للأميركان. هل كانت هناك ضرورة لما حصل؟ أعتقد لو أخّرنا الوصول إلى أهدافنا قليلًا لحصلنا على ما نريده سلمًا. لذلك كنت من الدعاة إلى المحافظة على سلمية الثورة في سوريا، لكن النظام استدرج الثوار للسلاح، فوصلت الأمور إلى ما وصلت إليه. أما في موضوع تحرير الأرض من الاحتلال، فالمتعارف عليه أنه لا بد من مقاومة الاحتلال، تقاوم باسم الدولة أو منظمات، وهذا له علاقة بالظرف التاريخي الذي يحصل فيه الاحتلال، وهناك حالات متعددة في العالم. نحن فعلنا مثلما فعلوا في أوربا وحملنا السلاح، أنا أشهد أن المقاومة التي استخدمناها كشيوعيين وبعض من كان حولنا لم تستخدم سوى السلاح البسيط، وكنا نحدد الأهداف بدقة، بخلاف ذلك صار حزب الله يمتلك دبابات، ولديه جيش كامل، وهذه مبالغة في استخدام السلاح، أنا أعلنت أنني ضدها بالمطلق وما زلت. وصلنا إلى مرحلة أننا حررنا الأرض، وبقي السلاح، فهذا

يؤلمني جدًّا كلبناني أن يبقى حزب الله يلعب بالسلاح؛ لأن حزب الله مكون من أبناء شعبي وبلدي، وأنا حريص ألا يموتوا وألا يقتلوا سواهم

معناه أن للسلاح وظيفة غير تحرير الأرض، لا علاقة لها بالوطن. واستمراره يشكل خطرًا كبيرًا على لبنان.

• تقصد سلاح حزب الله؟

■ طبعًا. والدليل على ذلك دخوله الحرب في سوريا، ودفاعه عن نظام استبدادي، بحجة وجود داعش، مع أن داعشًا صنعه النظام نفسه. لذلك أقول أنا ضد العنف، فغاندي حرر الهند من دون عنف. آمل أن يأتي وقت يدرك فيه حزب الله أنه ارتكب خطأً فادحًا مرتين، مرة لأنه عظّم سلاح المقاومة، رغم تقديري وتقويمي الإيجابي لبطولاته في المقاومة ضد إسرائيل، فعندما يناضل أبطال ويستشهدون ضد عدو عليك أن تحترمهم حتى لو كانوا ألد خصومك. ومرة أخرى كان عليه أن يلقي سلاحه ويسلمه للدولة عندما تحررت الأرض، كما فعلت جميع مقاومات العالم. عندما تشكلت حكومة فرنسا برئاسة ديغول عيّن موريس توريز، أمين عام الحزب الشيوعي، نائبًا لرئيس الحكومة، لأن الحزب الشيوعي الذي كان بطل المقاومة سلّم سلاحه للدولة. يؤلمني جدًّا كلبناني أن يبقى حزب الله يلعب بالسلاح؛ لأن حزب الله مكون من أبناء شعبي وبلدي، وأنا حريص ألا يموتوا وألا يقتلوا سواهم.

• لكنك بالرغم من كل هذا الوضع العربي المرير تبدو دائمًا متفائلًا. ماذا ترى في الأفق؟

■ أنت أمام أمرين، إما أن تتفاءل وتعمل من أجل تحقيق أهدافك، أو أن تيأس، واليأس سهل لكنه لا يوصل إلى مكان، بل يبقيك في كمد وقلق، فتفاؤلي يعطي معنًى لحياتي، وأنا أتفاءل وأقول لا بد من أن نعمل للتغيير، وسوف أعمل من أجل التغيير لآخر نفس في حياتي. وهذا يشعرني بأنني رغم تقدمي في العمر لا أزال شابًّا، ومُصرًّا على هذا الشعور (يضحك).





لمياء باعشن
كاتبة سعودية

على جناح اللغة

من آية في كتاب الله الكريم ننطلق في تأمل معنى أن تكون هناك لغات لتحقيق التعارف بين المخلوقات على هذه الأرض التي هيأها الله لهم، وهيأهم لها. تظل فكرة التخاطب بين الإنسان وباقي الكائنات تنافي العقل ويقاومها التقبل، رغم أنها كانت دائمًا مُحرّكة للخيال ومُحفِّزة للتأمل العميق في إمكانياتها. وحين نقرأ في القرآن الكريم كيف انزاح حاجز التواصل بين الهدهد وسليمان عليه السلام، نُسلم بالأمر إيمانًا، ونُدرج المسألة تحت بند المعجزات لعجزنا عن فك أسرار الإزاحة. في الآية، ﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَٰنُ دَاوُۥدَ ۖ وَقَالَ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ ٱلطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَىْءٍ ۖ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ ٱلْفَضْلُ ٱلْمُبِينُ﴾ [النمل: ١٦]، يأتي التصريح بالهبة الإلهية التي يختص بها الله من عباده من يشاء، هبة يحوّل بها الخالق ما ألفه الناس من ثبات لنواميس الطبيعة.

لكننا نلمس هذا التحويل في حياتنا اليومية ولا نتوقف عن التعلم والتأمل بداعي أن ما نراه هو معجزات يستعصي إدراك كنهها. فالله سبحانه وتعالى الذي بيده أن يغير خواص النار الحارقة، فتكون بإذنه بردًا وسلامًا، ويغير خواص الماء السائل ليكون كالطود العظيم، هو الذي يغير النسائم الرقيقة إلى عواصف هادرة، والنور الدافئ إلى نار حارقة، والماء الرقراق إلى أعاصير جبارة، هو الخالق الذي بيده أن يحوّل ما يشاء إلى نقيضه حتى إن نعمه تصبح نقمًا. وهذه الظواهر الطبيعية التي ندرسها ونتعلم أسرارها ليست إلا إخراج القانون من نظام الاعتيادية، ثم إعادته إلى مسيرته المعتادة، حتى يصير فرع التغير المناخي في حد ذاته قانونًا طبيعيًّا.

لم يؤتَ سليمان عليه السلام كل شيء، بل أوتي «من كل شيء»، فمع كثرة الهبات التي اختصه الله بها تظل أجزاء من كليات أكبر لا يعلمها إلا الله تعالى، ﴿وَكُنَّا بِكُلِّ شَىْءٍ عَٰلِمِينَ﴾ [الأنبياء: ٨١]، كما أنه لم يؤتَ تلك الأجزاء وحده، وإلا لكان قال: «أوتيتُ»، فهو في جماعة لذلك يقول: ﴿عُلِّمْنَا﴾، وربما كان ذلك من ضمن ميراث آل داود: ﴿ٱعْمَلُوٓا۟ ءَالَ دَاوُۥدَ شُكْرًا ۚ وَقَلِيلٌ مِّنْ عِبَادِىَ ٱلشَّكُورُ﴾ [سبأ: ١٣]. لذلك فإن هناك آيات توضح ما لداود عليه السلام من أفضال: ﴿وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا دَاوُۥدَ مِنَّا فَضْلًا ۖ يَٰجِبَالُ أَوِّبِى مَعَهُۥ وَٱلطَّيْرَ ۖ وَأَلَنَّا لَهُ ٱلْحَدِيدَ﴾ [سبأ: ١٠]، ﴿ٱصْبِرْ عَلَىٰ مَا يَقُولُونَ وَٱذْكُرْ عَبْدَنَا دَاوُۥدَ ذَا ٱلْأَيْدِ ۖ إِنَّهُۥٓ أَوَّابٌ ﴿١٧﴾ إِنَّا سَخَّرْنَا ٱلْجِبَالَ مَعَهُۥ يُسَبِّحْنَ بِٱلْعَشِىِّ وَٱلْإِشْرَاقِ ﴿١٨﴾ وَٱلطَّيْرَ مَحْشُورَةً ۖ كُلٌّ لَّهُۥٓ أَوَّابٌ ﴿١٩﴾ وَشَدَدْنَا مُلْكَهُۥ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ ﴿٢٠﴾﴾ [ص: ١٧-٢٠]. ثم هناك آيات تجمع بين داود وسليمان في تبيان الأفضال: ﴿وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا دَاوُۥدَ وَسُلَيْمَٰنَ عِلْمًا ۖ وَقَالَا ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ ٱلَّذِى فَضَّلَنَا عَلَىٰ كَثِيرٍ مِّنْ عِبَادِهِ ٱلْمُؤْمِنِينَ﴾ [النمل: ١٥]، ﴿فَفَهَّمْنَٰهَا سُلَيْمَٰنَ ۚ وَكُلًّا ءَاتَيْنَا حُكْمًا وَعِلْمًا ۚ وَسَخَّرْنَا مَعَ دَاوُۥدَ ٱلْجِبَالَ يُسَبِّحْنَ وَٱلطَّيْرَ ۚ وَكُنَّا فَٰعِلِينَ﴾ [الأنبياء: ٧٩]، كما أن هناك آيات ينفرد فيها سليمان بالتحديد وإن تشابهت الأفضال: ﴿وَلِسُلَيْمَٰنَ ٱلرِّيحَ عَاصِفَةً تَجْرِى بِأَمْرِهِۦٓ إِلَى ٱلْأَرْضِ ٱلَّتِى بَٰرَكْنَا فِيهَا ۚ وَكُنَّا بِكُلِّ

﴿شَيۡءٍ عَٰلِمِينَ﴾ [الأنبياء: ٨١]، ﴿وَلِسُلَيۡمَٰنَ ٱلرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهۡرٞ وَرَوَاحُهَا شَهۡرٞۖ وَأَسَلۡنَا لَهُۥ عَيۡنَ ٱلۡقِطۡرِۖ وَمِنَ ٱلۡجِنِّ مَن يَعۡمَلُ بَيۡنَ يَدَيۡهِ بِإِذۡنِ رَبِّهِۦۖ﴾ [سبأ: ١٢]، ﴿فَفَهَّمۡنَٰهَا سُلَيۡمَٰنَۚ وَكُلًّا ءَاتَيۡنَا حُكۡمٗا وَعِلۡمٗاۚ﴾ [الأنبياء: ٧٩]، ﴿وَعَلَّمۡنَٰهُ صَنۡعَةَ لَبُوسٖ لَّكُمۡ لِتُحۡصِنَكُم مِّنۢ بَأۡسِكُمۡۖ فَهَلۡ أَنتُمۡ شَٰكِرُونَ﴾ [الأنبياء: ٨٠]. لكن في خلاصة الأمر هناك مسألة الميراث: ﴿وَوَرِثَ سُلَيۡمَٰنُ دَاوُۥدَۖ﴾، فربما كان علم «منطق الطير» من باب «فصل الخطاب» الذي انتقل من داود إلى سليمان من ضمن ما ورثه عنه.

قانون الخروج عن القانون

ما يهمنا من مسألة أن عمليتي التسخير والتعليم قد تكررتا مع داود وسليمان هو فكرة تكوين قانون الخروج عن القانون، ظاهرة تخرج من سياق الغرابة إلى الاعتياد، فيصبح تبدل السنن الكونية سنة كونية. في العملية الأولى، التسخير، تأخذ عناصر الطبيعة من جبال، وحديد، ورياح، وطيور، وجن أوامرها من الله تعالى بالانصياع لداود ولسليمان، وفي العملية الثانية، التعليم، تجري تهيئتهما وتفهيمهما ليتمكنا من الأخذ بزمام القوى والقدرات التي تملكها تلك العناصر المُسخَّرة. وفي حالة ﴿عُلِّمۡنَا مَنطِقَ ٱلطَّيۡرِ﴾ لا بد أن نعي أن نبي الله سليمان قد بُني فيه استعداد تواصلي مع كل الطير، لكننا لا نجد في القرآن سوى مثال الهدهد، في حين لا يقول سليمان عليه السلام: إنه أوتي منطق غير الطير من المخلوقات، غير أننا نجده ينقل لنا كلام النملة في آية ﴿حَتَّىٰٓ إِذَآ أَتَوۡاْ عَلَىٰ وَادِ ٱلنَّمۡلِ قَالَتۡ نَمۡلَةٞ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّمۡلُ ٱدۡخُلُواْ مَسَٰكِنَكُمۡ لَا يَحۡطِمَنَّكُمۡ سُلَيۡمَٰنُ وَجُنُودُهُۥ وَهُمۡ لَا يَشۡعُرُونَ ۝١٨ فَتَبَسَّمَ ضَاحِكٗا مِّن قَوۡلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ﴾ [النمل: ١٨-١٩]. ولو كانت النملة نحلةً لقلنا: إن فئة الطائرين تشملها، لكنها حشرة تدب في الأرض، فهل هذه هي كلية الأشياء التي أوتي منها في الآية: ﴿عُلِّمۡنَا مَنطِقَ ٱلطَّيۡرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَيۡءٍۖ﴾؛ أي من الطير وغيره؟

لا شك أن سليمان عليه السلام كان يتواصل مع كل شيء في ذات الوقت، كأنه في حالة من التزامن المفتوح على المعنى بعيدًا من عوائق اللغات وفواصلها التعبيرية. إذا لم يكن هناك تخصيص لطير معين أو لحيوان معين يستطيع أن يصل سليمان إلى تراكيبه اللغوية ليسمعها صوتيًا، ويفهمها حروفيًا وأسلوبيًا، فكم من اللغات كان سيحتاج؟ هل كان سليمان يحادثها زقزقة وتغريدًا؟ وإن كان سليمان عليه السلام قد تعلم كل اللغات على الأرض، فهل تعلمت الطيور لغات البشر؟ حين يعود الهدهد من رحلته إلى سبأ، هل قال حرفيًا بصوته جملة: ﴿وَجِئۡتُكَ مِن سَبَإِۭ بِنَبَإٖ يَقِينٍ﴾ [سبأ: ٢٢]؟ سبأ اسم يُعيِّن موقعًا على الأرض اتفق عليه الناس، فهل عرف الهدهد أسماء البلدان كما سماها البشر؟ ثم إن تفاصيل القصة التي نقلها عن الأوضاع في سبأ: المرأة الملكة التي «أُوتِيَتْ من كل شيء ولها عرش عظيم»، والناس الذين يعبدون الشمس ويسجدون لها، كلها يرتكز على تقدير وتحليل بشري يستلزم المعرفة بالتقسيم المجتمعي والطقوس الدينية.

> **تظل فكرة التخاطب بين الإنسان وباقي الكائنات تنافي العقل ويقاومها التقبل، رغم أنها كانت دائمًا مُحرّكة للخيال ومُحفزة للتأمل العميق في إمكانياتها**

ليست مجرد كلمات

إن كان منطق الطير هو لغة الطير، فاللغة ليست مجرد كلمات قائمة بذاتها، بل هي إشارات إلى معارف متفق عليها، والحمام الزاجل مثلًا يجري تدريبه لنقل الرسائل من مكان لآخر من دون تزويده بعناوين وأسماء لن تعني له شيئًا. اللغة تفقد قيمتها في غياب الإطار المرجعي لها فتصبح أصواتًا جوفاء لا تحيل إلى شيء، وعليه فإن التجربة المعيشية البشرية تتحكم في صياغة لغات البشر، وتظل مستغلقة على غيرهم من المخلوقات. في هذه الحالة، هل نطق الهدهد؟ وإذا لم ينطق، فما المقصود بمنطق الطير؟ هناك احتمال بأن يكون هو المنطوق، أي المتلفظ به صوتيًا،

وقد يكون ذلك النظام العقلي الداخلي (logic) الذي تتسق فيه الأفكار ثم تجد من الملفوظات ما يحمل معانيها إلى مستمع خارج عنه، كما قد يحيل إلى النطاق، أي الحيز الذي تتشكل فيه الفكرة والأفق الذي ينمو فيه المعنى.

تلقى الهدهد أمر الذهاب وأمر الإياب، ثم أمر بحمل الكتاب: ﴿ ٱذْهَب بِّكِتَٰبِى هَٰذَا فَأَلْقِهْ إِلَيْهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَٱنظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ ﴾ [النمل: ٢٨]، فطار برسالة سليمان إلى ملكة سبأ يدعوها إلى عبادة الله وحده. وإن كان الهدهد قد ألقى الكتاب وتولى عنهم، أي أنه عاد إلى سليمان فهذا لا يثير الدهشة، لكنه بقي قريبًا منهم لينقل تفاصيل مَاذَا يَرْجِعُونَ لسليمان، ثم إنه هو الذي أبلغه برغبتها في إرسال هدية إليه، فغضب قائلًا: ﴿ أَتُمِدُّونَنِ بِمَالٍ فَمَآ ءَاتَىٰنِۦَ ٱللَّهُ خَيْرٌ مِّمَّآ ءَاتَىٰكُم بَلْ أَنتُم بِهَدِيَّتِكُمْ تَفْرَحُونَ ﴾ [النمل: ٣٦]، فهذا أمر مثير للغاية. ليس من الواضح إن كانت الهدية قد وصلت سليمان مع مراسيل من سبأ فخاطبهم بقوله: ﴿ ٱرْجِعْ إِلَيْهِمْ فَلَنَأْتِيَنَّهُم بِجُنُودٍ لَّا قِبَلَ لَهُم بِهَا وَلَنُخْرِجَنَّهُم مِّنْهَآ أَذِلَّةً وَهُمْ صَٰغِرُونَ ﴾ [النمل: ٣٧]، أم إنه كان يبعث الهدهد إليهم مرة ثالثة. في كل الأحوال، كانت قدرات الهدهد في هذه المهمة هي التي على المحك، فهو قد تلقى الأمر من سليمان بمنطق ما، ثم ألقى الكتاب، لكنه ظل مراقبًا لما يجري، حيث إنه كان مكلفًا في هذه المرة بنقل الأحداث والأقوال، فكيف فهم كلام الملكة وهي تقرأ رسالة لا بد أنها كُتبت بالآرامية أو السبئية، وسليمان في بيت المقدس ولغته السُّريانية أو العبرية، وكيف فهم كلامها وهي تشاور ملأها، ثم وهي تقترح إرسال هدية لم يرها؟ إن كان التواصل بين سليمان والهدهد يدور بلغة بشرية أو طيرية، فهذه الزيارة لسبأ لا تتوافق مع شروط التواصل، وهو ما يستوجب إعادة التأمل في معنى «منطق الطير».

> **إن كان التواصل بين سليمان والهدهد يدور بلغة بشرية أو طيرية، فهذه الزيارة لسبأ لا تتوافق مع شروط التواصل، وهو ما يستوجب إعادة التأمل في معنى «منطق الطير»**

يتخاطب سليمان مع قومه بلغتهم، ثم يخاطب الطير بلغته، ثم يكاتب ملكة سبأ بلغتها، وهو حين يطلب من الحضور في مجلسه أن يأتوه بعرشها، يقول: ﴿ عِفْرِيتٌ مِّنَ ٱلْجِنِّ أَنَا۠ ءَاتِيكَ بِهِۦ قَبْلَ أَن تَقُومَ مِن مَّقَامِكَ وَإِنِّى عَلَيْهِ لَقَوِىٌّ أَمِينٌ ﴾ [النمل: ٣٩]، ويقول من بعده مخلوق لا تتأكد لنا بشريته ولا نعرف عنه شيئًا سوى أن «عنده علمًا من الكتاب»: ﴿ أَنَا۠ ءَاتِيكَ بِهِۦ قَبْلَ أَن يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ ﴾ [النمل: ٤٠]، إضافة إلى سماعه وفهمه حديث النملة. يتبين لنا إذًا أن المَلَكة الذهنية التي تعلمها سليمان من رب العالمين تشمل الطير وغير الطير، وهي قدرة الانفتاح الشامل على العقول والتخاطر معها بطريقة فوق لغوية، طريقة قراءة الانطباعات داخل الأذهان من دون الاصطدام بحواجز اللغات وتراكيبها وأبنيتها.



نصان

نجاة علي شاعرة مصرية

شارع عيون الحرية

هنا البيت وليس ميدان التحرير
وغرفة نومي لم تكن يومًا
شارع محمد محمود
من أين يأتي الغاز إذن؟
ومن سمح لقناصة العيون
أن تعتلي النوافذ
ومن قال للجنود أنْ يعبروا
- هكذا- بحرية
بالقرب من سريري
منتشين برائحة الموت
وبالفرجة على جثث مكومة
قرب صناديق القمامة.

لكنني هنا .. أقف وحدي
على بعد سنتيمترات
من الرعب
أجمّع ملامح الأطفال
بزيهم المدرسي
وهم يسقطون بخفة
قرب قدمي
فأكتفي- فقط - برسمهم على
الحوائط
وهم مبتسمون نصف ابتسامة
وأظل أراقب الهاربين من الحياة
منتظرة عودة صديقتي الوحيدة
من قصر الدوبارة
لأسألها من أين يأتي
كل هذا الغاز؟
وهل شاهدتُ صدري المثقوب
منذ ثلاثة أعوام
وكأنني عدتُ لتوِّي من الحرب!!

مؤامرة

كيف تموتين فجأة يا هيلين
دون أن تخبريني؟
ألم أكن غريمتك الطيبة
التي كتبت فيك قصيدة
ذات يوم؟!
صوتك هنا يلف معي الجدران
كيف استقبلتُ نبأ رحيلك
وحدي بكل هذا البرود
هو أمر لا يليق بك
كغريمة عذبتني طويلا
أحاول أن أتخيل
كيف غطوا جسدك النحيف
وكيف تحملت الملائكة
منظر عينيك الحزينتين
وهم يصعدون بك
مسرعين إلى السماء

صورة المثقف العربي والتدخين:
نصوص النيكوتين!

من سجائر إمبريالية وأخرى اشتراكية إلى الطقس والأبخرة

سامر إسماعيل كاتب سوري

لا تمر معظم صور الكتّاب العرب على المجلات الثقافية والجرائد من دون مرافقة سيجاراتهم المشتعلة في الصورة، حتى لتتخيل أن القراء العرب مصابون بكُحةٍ مزمنة من سحابات الدخان المنبعثة من صور كتّابهم، والأمثلة كما سنرى في هذا التحقيق كثيرة جدًّا، فسيجارة الكاتب السوري الراحل ممدوح عدوان كانت لازمة لا تنطفئ في يده اليسرى وسعاله الذي كان يلاحقه ككلب تراه إشارةً لحضوره في الندوات واللقاءات الثقافية. لازمة لا تنقطع أخبارها في أحاديث يجري توقيتها حسب عدد السجائر المتبقية في علب التبغ المتناثرة على طاولات المثقفين العرب، نوع من النرجسية والاستعراض الذي يرافق الكاتب في ليالي الكتابة الطويلة، أو في المقهى والحانة ومحاضرات النقد الإقليمية.


ممدوح عدوان



محمد الماغوط

هناك كتّاب عرب كثيرون لا يمكنهم أن يكتبوا من دون أن يدخنوا: محمد شكري، محمد زفزاف، محمد الماغوط، غسان كنفاني وغيرهم كثير. كتّاب كثيرون لا يستغنون عن السيجارة في حياتهم، فهي باتت جزءًا من معيشهم اليومي وقلقهم وفرحهم وتفكيرهم، بل في أحيان كثيرة يعتبرون السيجارة (مُلهمتهم) الأقرب إليهم من حبل الوريد. مرافقتهم في أسئلتهم وتفكيرهم وانشغالهم بالكتابة والحياة. صور كثيرة لكتاب والسيجارة في فمهم- تقول الأديبة المغربية رجاء الطالبي وتضيف: «أتذكر في أحد اللقاءات الثقافية كيف وقفتُ وزمرة من الأصدقاء مع الشاعر سعدي يوسف نتحدث، أتذكر دهشتي وأنا أراه يدخن سيجارته بنهم كبير يمجها بين شفتيه بينما في شروده ونظرته البعيدة كان يفكر وهو يحدثنا، يمجها كأنها مُقَدَّسه المتبقي أمام أفول المقدسات وانسحابها».

حبر كثير أريق في الموضوع، روايات وقصص وقصائد لم تخلُ سياقاتها من استحضار السيجارة والدخان في تأملات للواقع وكتابة مشاهده ومناقشة أسئلته.. توضح الروائية المغربية طالبي وتضيف: «تحضرني صورة الماغوط وسيجارته المشهورة بين شفتيه وهو يمج امتعاضه من واقع ومن مهنة للعيش لم تعد تعجبه، وصورة غسان كنفاني وهو يكتب بينما السيجارة بين أصابعه، ومحمود درويش واضعًا رأسه على راحته والسيجارة بين أصابعه مفكرًا متأملًا شاردًا. كتّاب عرب كثيرون مدمنون على سيجارتهم -أو غليونهم لا يفارقونه- لا يفارقونها، هي عصب تفكيرهم واشتغالهم، كتاب كثيرون لا يستطيعون الكتابة من دون أن يدخّنوا، أذكر المفكر العدمي إميل سيوران الذي صرح أنه ألّف كتُبَه بمساعدة القهوة والتبغ، وأن كتابته سقطت نحو الصفر بمجرد ما استحال عليه أن يدخن».

كاتبات غربيات مشهورات صرّحن بأنهن يخفنَ من استعصاء الكتابة عليهن إذا انقطعن عن التدخين، شاعرات وروائيات مثل: فرانسواز ساغان، ومارغريت دوراس، وأناييس نين وغيرهن- تتابع الطالبي وتقول: «كثيرون يتحاملون على التدخين، ويعتبرونه مضرة، ويسخرون من المدخّنين وبخاصة الكتّاب منهم لتبعيتهم للسيجارة واعتبارها مصدر إلهامهم! فهل سنفرح أو سنشجب هذا الفعل، باعتبار أن السيجارة في طريقها للاختفاء من المشهد، حتمًا ستختفي مرحلة بكاملها، زمن حيث كنا نمنح أشياء الفكر قيمة كبرى بدل الحفاظ على الأجساد، التي نعرف أنها فانية».

يحكي بيرنار بيفو في برنامجه «أبستروف» أن معظم ضيوفه من الكتّاب كانوا يدخّنون ويلبسون رابطة عنق، بينما في برنامجه «حساء الثقافة» كان الكتّاب يشاركون فيه من دون سيجارة مبعثري الملبس، تنقصهم الأناقة. كثيرًا ما كانت السلطة صارمة تجاه سيجارة الفنان والكاتب هكذا جرى حجب سيجارة مارلو من طابع بريدي، كما أسقطت سيجارة سارتر من ملصق عرض ما. هل يمكن أن نتخيل شاعرًا كغينسبرغ من دون سيجارته Gitane؟ تتساءل رجاء الطالبي وتضيف: «هل ستقشّر يومًا ما إدارة المتاحف سيجارة ودوائر الدخان الزرقاء من بورتريه مالارميه بفرشاة مانيه؟ أو ستحذف غليون بودلير من لوحة كوربيه؟ غليون بودلير الذي كان هناك يدخّنه وهو يواجه كآبة باريس والعدم الذي تفتحه القصيدة أمام خطوه! هل سيتخلى مالارميه عن قُبل سيجارته الصيفية

كثيرًا ما كانت السلطة صارمة تجاه سيجارة الفنان والكاتب، هكذا جرى حجب سيجارة مارلو من طابع بريدي، كما أسقطت سيجارة سارتر من ملصق عرض ما. هل يمكن أن نتخيل شاعرًا كغينسبرغ من دون سيجارته Gitane؟


جان بول سارتر

> **لؤي سلمان: كنا ننبذ التبغ الرأسمالي أو الإمبريالي حسب مفهومنا لمصدر المُنتَج؛ كأننا نريد ردّ الجميل أو ندعم مواقفنا بإحراق سجائر اشتراكية. كانت المقولة الدارجة أنكَ تدعم الكيان الصهيوني حين تدخن (المارلبورو) مثلا!... حتى اكتشفنا أن بعض القيادات الفلسطينية لا تدخن إلا (المارلبورو)**

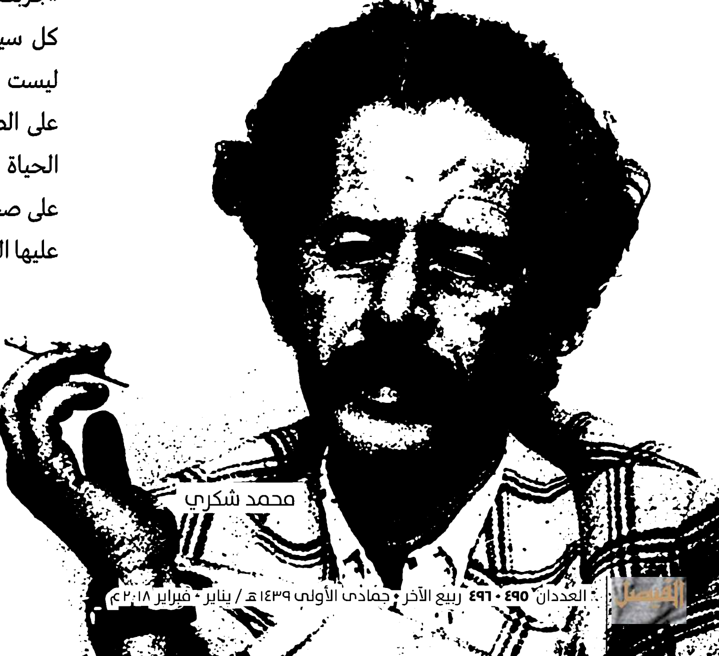
أو عن غليونه، سيجارته التي كانت تساعده على العمل، وكانت هناك وهو يحفر البيت الشعري ويتوغل في الحفر ليلتقي هواياته الصعبة التي تغرقه في اليأس، من كان معه وهو يواجه العدم (غياب الإله وموته)، أو وهو يحفر البيت الشعري ليواجه زمن الشدة، حيث تغيب الآلهة وتنمو ضرورة اقتفاء أثرهم بالحفر عميقًا في القصيدة، والعودة بهذه اللغة المدهشة، الهاربة مما هو موجود كيقين، لتواجه العدم»؟

يتفق الجميع على أن المغالاة في التدخين مضرة كما هي المغالاة في كل شيء، بينما يسخر المدخنون من الأيديولوجيا الوقائية للمجتمع، من يغامر من يتجرأ على المخاطرة بهذا الجسد الفاني بإحراقه وتجريب كل ما يدمّر، في مقابل فك الأسرار، واختراق الصعب، واكتشاف المناطق العذراء في الكتابة، ورؤية الحياة بمنظار مختلف... يحاربون السيجارة كشيطان كريه، لينسحب المدخن بعيدًا في الشرفة للتدخين، بينما هناك ممن لا يدخنون يحبون صحبة المدخنين ويختارون المقاهي حيث التدخين مسموح ليكونوا مع رفقة طيبة.

كان فرويد أبو التحليل النفسي مرتبطًا بسيجاره وهو يقول: «أدين لسيجاري بتنامي قدرتي على العمل والتحكم في ذاتي» هل سينضم الكتاب المدخنون في نادٍ ليكتبوا على بابه «قبل الإجابة عن أي سؤال يجب إشعال غليون»؟ الجملة المشهورة لأينشتاين هي السيجارة إذن بمثابة ثدي أمومي، مصدر للتمتع باللحظات، والحماية ضد التوتر المتولد من عنف المحيط.

نار الكليشيه

بينما كانت احتفالات الولادة والتنسيب تتقلص، مع انتشار المجتمعات الحديثة وضغطها على الحياة القبلية، جاءت الحداثة باحتفال تنسيبي جديد ذي طابع كوني هو التدخين. كثير من المدخنين بدؤوا هذه العادة سرًّا أو علنًا باعتبارها احتفالًا بعلامات بلوغ مرحلة الشباب. حصة التمرد موجودة في السعي لأول سيجارة، حصة التحدي وإشهار الرجولة. يقول الروائي المصري عزت القمحاوي ويضيف: «جرّبت إقامة حفلي التنسيبي، لكن من دون نجاح يذكر. كل سيجارة أدخنها يستمر ثقلها على صدري يومًا أو أكثر. ليست لدي مشكلات في التنفس، لكن يبدو أن رئتيَّ تعيشان على الصراط الرفيع بين الصحة والمرض، ولأنني ممن دخلوا الحياة على طمع، لم أصر على التدخين بثمن يبدو فادحًا على صحتي، بالإضافة إلى أن حصة الاستعراضية التي ينطوي عليها التدخين في العمر الصغير لا تتواءم مع تطلعات شخص شبح، راحته القصوى في ألا يكون مرئيًّا. بهذه الروح أيضًا بدأتُ الكتابة، وفي سبيل هذا الخفوت للوجود الفيزيائي، صرت ضد كل الكليشيهات التي يتمسك بها الكاتب حديث الولادة: التدخين، والقهوة السوداء، والشعر المُرسل، والملابس الصادمة. بعض الشباب يستكمل كل هذه الإكسسوارات،


محمد شكري

حتى لا يعود ينقصه إلا الكتابة! من أجل مناقضة صورة هؤلاء، صرت أقصّ شعري بتهذيب الموظفين، ولا أستنكر ارتداء البدلات وربطات العنق الأنيقة عندما تتطلب المناسبة ذلك. أكره قيادة السيارة، لكنني تعلمتها وكان دافعي الأساسي مناقضة صورة الخارجين من عباءة نجيب محفوظ؛ صورة الكاتب الذي لا يتقن أمور الحياة العملية. لم أتقدم في قيادة السيارات؛ إلى درجة أنني أخشى قيادة سيارة أخرى غير التي تعرفت عليها للمرة الأولى، لكن على أي حال لست عاطلًا من هذه الموهبة، بما يجعلني أكثر حرية، لكن إن وجد من يقود عني فهذه هي النعمة الكاملة. وإذا كنت عاديت التدخين لضرره المبالغ على صحتي، ولما ينطوي عليه تدخين الكاتب من كليشيه؛ فإنني لم أحرم نفسي من معنى الاحتفال المضمر في السيجارة أو الشيشة. السيجارة كمكافأة بعد وجبة كتابة مثمرة أو كمُتمِّم لسهرة، أو عشاء حب، والشيشة كصديق يحاورني في جلساتي القليلة جدًّا على المقاهي».

الالتزام بالتدخين

لعلّ نماذجنا الجماليّة في معظمها موروثات نسقيّة، اخترعها الأدب، والشعر خاصّة، وغرسها في البنية الثقافيّة الاجتماعيّة، أو في النسق الثقافيّ، تحت ما يسمّى بشعرنة القيم، وصرنا بناءً عليه نحبّذ هذه الشخصيّة، ونمقت أخرى بقياسها على النموذج الذي قرّره الأدب. الشعر يقرّر بدكتاتوريّته، والرواية تقدّم نماذج متعدّدة، لك أن تحبّها أو أن تنبذها وفقًا لميولك الأيديولوجية وللضغط الجماليّ الذي يمارسه الروائيّ عبر الراوي في وصف شخصيّته، حسب ميله الأيديولوجيّ أيضًا، الذي قلّما ينجو من الانحياز، فيتّسم بالحياديّة، وإذا ما راجعنا المدوّنة الروائيّة العربيّة منذ خمسينيّات القرن العشرين، سنجد الشخصيّة الثوريّة اليساريّة، غالبًا ما تُرسم لذيذة، في حين ترسم الشخصيّة المتطرّفة الدينيّة بريشة المقت، والتردّد، والعلّة السيكولوجيّة، ومن أهمّ سمات هذا النموذج الثوريّ اليساريّ، أو الوجوديّ التزامه التدخين؛ تقول الروائية السورية شهلا العجيلي

رجاء الطالبي: روايات وقصص وقصائد لم تخلُ سياقاتها من استحضار السيجارة والدخان في تأملات للواقع وكتابة مشاهده ومناقشة أسئلته

أدونيس

وتضيف: «يزداد التأكيد على هذه السمة لدى المرأة الثائرة؛ لأنّ التزامها الأيديولوجيّ يتّفق مع مواجهتها للتقاليد الاجتماعيّة، ويستطيع الشعر أن يقلب ظهر المجنّ للنماذج أو يسيّدها، خارجًا على القيم النسقيّة، كاشفًا عمّا أسمّيه جماليّات الوصمة، كما فعل نزار قبّاني في نصّه الذي تحكيه امرأة حبلى عن رجل نذل، وكما فعل كلّ من بشارة الخوري، والسيّاب، في نصيهما عن المومسات».

في أيام دراستنا الجامعية ساد نموذج الرجل المدخّن- تتذكر العجيلي ساردةً: الرجل المدخّن هذا فرضته على جموع المثقّفات والمثقّفين، قصيدة نزار قبّاني «صديقتي وسجائري»، إنّها نصّ ضدّ الصحّة، وضدّ البيئة، وضدّ الحداثة الكونيّة، لكنّها غواية الشعر التي تقرّب البعيد، وتبعد القريب: (واصل تدخينك يغريني/ رجلٌ في لحظة تدخينٍ/ ما أشهى تبغك

نجيب محفوظ

والدنيا/ تستقبل أوّل تشرينٍ/ والقهوة والصحف الكسلى/ ورؤًى، وحطام فناجينٍ.../ أشعل واحدة من أخرى/ أشعلها من جمرِ عيوني/ ورمادك، ضعه على كفّي/ نيرانك ليست تؤذيني/ فأنا كامرأة يرضيني/ أن ألقي نفسي في مقعد/ ساعات في هذا المعبد/ أتأمّل في الوجه المُجهَد/ وأعدّ أُعدّ عروق اليد/ فعروق يديك تسلّيني/ وخيوط الشيب هنا وهنا/ تنهي أعصابي، تنهيني...).

شهلا العجيلي: أغرمت الصبايا بالذين يشعلون سجائرهم بنزق ويطفئونها بنزق... حتى إنّ إحداهنّ كانت تتمرّن على نفض رماد السجائر في كفّها، حتّى إذا ما التقت حبيبها، فتحت كفّها بطريقة بطوليّة، ثمّ سفّت ذلك الرماد، بحجّة أنّه مفيد لحرقة المعدة!

آنذاك أُغرِم جلّ الصبايا بالمدخنين- تتابع العجيلي وتقول: «أُغرِمت الصبايا بالذين يشعلون سجائرهم بنزق ويطفئونها بنزق، وإذا غطّوا وجوههم بصحيفة كان الغرام أشدّ أُوارًا، وإذا صفّوا فناجين القهوة اشتعل أكثر، ويبلغ الجَوَى ذروته في أوّل تشرين، حيث تستقبل الدنيا رذاذًا عذبًا، وإذا منّ الله على شعر الرجل ببعض الشيب خالط سواده كان ذا حظوة، وإذا ما


نزار قباني

اعرورقت كفّاه، وبرزت الأوردة فيهما لنحول، أو مزاج عصبيّ، وربّما فقر، أو كدح، فيكون قد أودى بلبّ الصبيّة، حتى إنّ إحداهنّ كانت تتمرّن على نفض رماد السجائر في كفّها، حتّى إذا ما التقت حبيبها، فتحت كفّها بطريقة بطوليّة، ثمّ سفّت ذلك الرماد، بحجّة أنّه مفيد لحرقة المعدة! لا أعرف ما إذا كانت المراهقات أو الصبايا ما زلن ينجذبن نحو ذلك النموذج، أو أنّ الشباب ما زالوا يتمثّلونه، لكنّني أراهم يدخّنون كثيرًا في الجامعات، وفي المقاهي، رغم التحذيرات كلّها! ما أعرفه أنّه لم يعد نموذجنا بوصفنا جيلًا، فقد تحوّلنا عنه، مع وعينا مضارّ التدخين، ومع ما انتابنا من أمراض الحساسية، والوعي البيئيّ، والتنمية المجتمعية، والتفاتنا الصحيّ أكثر من الجماليّ بمشاكل الفم والأسنان...ولعلّنا هرمنا، وهزم زمانُنا الشعر فينا، إنّنا بصراحة نفضّل نماذج جمالية بلا تدخين»!

رموز القضية الفلسطينية يدخنون المارلبورو

أغلب الأوقات كنا ننبذ التبغ الرأسمالي أو الإمبريالي حسب مفهومنا لمصدر المُنتَج؛ بل نبحث عن آخر يتوافق مع ما نتبناه من أيديولوجيات، كأننا نريد ردّ الجميل أو ندعم مواقفنا بإحراق سجائر اشتراكية. كانت المقولة الدارجة أنكَ تدعم الكيان الصهيوني حين تدخن (المارلبورو) مثلًا؛ وأنكَ كلما دخنت لفافة من هذا النوع فإنك ستساهم في قتل طفل فلسطيني.. كان ذلك أحد الأسباب التي جعلتنا نقلع عن هذا النوع حتى اكتشفنا أن بعض القيادات الفلسطينية لا تدخن إلا (المارلبورو) يقول الشاعر والقاص السوري لؤي سلمان ويضيف: «اكتشفنا أن بقية الأنواع الأجنبية غالبيتها إنتاج شركة (فيليب موريس). المضحك أن هذه الشركة لديها فروع في عدة دول عربية وغربية، ولم يبقَ غيرنا يحاول الموت بسجائر عربية حتى لا نساهم في قتل طفل فلسطيني، ربما كان الأجدر

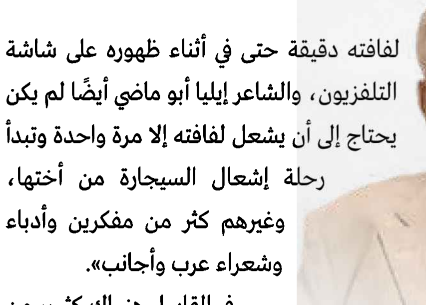

غسان كنفاني

بنا أن ندخّن الحشيش حتى ندعم الأفغان، أو نلوك القات من أجل دعم اقتصاد اليمن السعيد».

كأن دعم إسرائيل متوقف على التبغ الذي ندخنه- يتابع سلمان ويقول: «مع كمٍّ الإعلان الهائل الذي انتهجته شركات تصنيع التبغ باتت السيجارة في ذاكرة كل مواطن عربي؛ ولا سيما أنها ارتبطت بالرجولة والجنس والمغامرة؛ الأشياء التي حُرمنا منها في بلادنا العربية، كما كانت بعض المجلات العربية تساهم في هذه الدعاية والإعلان، لكن مع انتشار ثقافة حماية البيئة ومهووسي الصحة والتحذيرات المتتالية من التدخين وأضراره؛ بدأت المكتبات العمومية تمنع التدخين في البلاد العربية؛ وهذا أحد أهم أسباب ابتعاد رواد الثقافة عن تلك المكتبات».

عزت القمحاوي: وإذا كنت عاديت التدخين لضرره المبالغ على صحتي، ولما ينطوي عليه تدخين الكاتب من كليشيه؛ فإنني لم أحرم نفسي من معنى الاحتفال المضمر في السيجارة أو الشيشة

يعتقد بعض أن النص الإبداعي يكون في الأغلب محصلة ارتباط المثقف بعادة التدخين، وذلك من خلال بعض الشخصيات المنتجة التي شاهدناها والكاريكاتيرات التي كرّست نفسها كحالات إبداعية أو فكرية خاصة؛ فكانت أغلبية صورها التي رأيناها لهؤلاء مع لفافة تبغ أو بايب، حتى اعتقد بعض أن التدخين سبب الإبداع، وجزم العامة أنه من غير نسبة النيكوتين التي تدخل جسد المثقف لا يمكن إنتاج النص، ويعقب الشاعر السوري سلمان مضيفًا: «حتى إن الروائي حنا مينا أعلن ذات مرة أنه مستعد للتوقف عن التدخين بشرط أن يتوقف عن الكتابة، وكلنا يعرف أن محمد الماغوط لم يترك لفافته دقيقة حتى في أثناء ظهوره على شاشة التلفزيون، والشاعر إيليا أبو ماضي أيضًا لم يكن يحتاج إلى أن يشعل لفافته إلا مرة واحدة وتبدأ رحلة إشعال السيجارة من أختها، وغيرهم كثر من مفكرين وأدباء وشعراء عرب وأجانب».



سعدي يوسف

في المقابل هناك كثير من الأدباء أقلع عن التدخين، واستمر في مسيرته الإبداعية، ومنهم: أدونيس، وسارتر، وماركيز، ومنهم من لم يدخّن إطلاقًا، حتى إن جبران خليل جبران لم يكن معروفًا عنه أنه يدخّن؛ وله لقطة واحدة تعتبر نادرة وهو يمارس طقس الهندي الأحمر؛ غير أن التدخين في حدِّ ذاته لا ينتج إبداعًا، وإلا لم يكن بإمكاننا السير في الطرقات من كثافة النتاج الثقافي والإبداعي من علب الليل وباعة الخضار وسائقي السيارات وغيرهم من أصحاب المهن، والعكس صحيح، يعقب الأديب سلمان ويضيف: «ليس كل مبدع مدخّنًا بالضرورة؛ بينما يرتبط الإبداع بالتدخين من الناحية الفطرية؛ إذ يمكن أن تكون مبدعًا بالفطرة أو حشاشًا وأحيانًا كثيرة يتحول التدخين إلى هواية أو عادة؛ حيث يكون مجرد فعل ولا طعم بعد عدة لفافات، فالتفاعل مع التبغ ليس دائمًا لخلق فكرة أو استدعاء الوحي، لكن من الممكن أن يعطّل نفاد التبغ طقس الكتابة؛ كونه طقسًا من الطقوس عند البعض ولا يمكن التركيز في غيابه».



محمود درويش



جابر عصفور
ناقد مصري

مواجهة الباحث لأفكاره.. في وداع حسين نصار

شعرت بالألم عندما ودعت أستاذي حسين نصار (١٩٢٥-٢٠١٧م) فقد شعرت بأنني أودع آخر أستاذ من جيل الأساتذة الأجلاء الذين تتلمذت عليهم في قسم اللغة العربية بكلية الآداب في جامعة القاهرة، فقد رحل الأساتذة الذين أتشرف بالتلمذة عليهم بعد طه حسين؛ ابتداءً من سهير القلماوي، وشوقي ضيف، وخليل يحيى نامي، وعبدالعزيز الأهواني، وشكري عياد، وعبدالمحسن طه بدر، وغيرهم من الأساتذة الذين كان آخرهم أستاذي حسين نصار الذي ودعته في صباح الجمعة الموافق الأول من ديسمبر ٢٠١٧م. والحق أن الدكتور حسين نصار فتح لي الأبواب التي لم أطرقها قبله، من علم اللغويات والدرس المعجمي؛ فقد كان أستاذي حسين نصار صاحب أولى أطروحات الدكتوراه في دراسة المعجم العربي وتطوره، ولا تزال هذه الدراسة نموذجًا للدراسات المنهجية إلى اليوم، رغم إكمال الدراسات التي بدأها في أطروحة الدكتوراه بما أضافه إليها من بحوث عديدة، ودراسات متواصلة، وكشوف عن مجاهل تاريخ الأدب المصري، تواصلًا مع النظرية الإقليمية التي نقلها عن أستاذه أمين الخولي، وأضيف إلى ذلك كله ما اقترن باسم حسين نصار من تحقيقات لدواوين شعرية، تشهد بمكانته العلمية الرفيعة في علوم التحقيق ونشر المخطوطات.

تعلمنا من هذا العالم الجليل النزاهة العلمية، والحياد الأكاديمي، والاحتكام الدائم إلى العقل المنهجي الذي لا يأبه بمتغيرات السياسة أو تقلبات الأمزجة الشخصية، بل يسعى دائمًا وراء الحقيقة المنهجية، كاشفًا عن كل ما يظل في حاجة إلى الكشف. وقد علَّمَنا الدكتور حسين نصار أن البحث المنهجي يحتاج دائمًا إلى مواجهة الباحث لأفكاره هو، قبل أفكار غيره وتصفية وعيه من بقايا ما ظل عالقًا به من تقاليد بالية، دون خوف من أحد إلا الله الذي كان يعرفه حسين نصار الذي كنا نقدر فيه إيمانه العميق وإحساسه الديني القويم وإعزازه لكل ما هو إسلامي أصيل؛ ولذلك ظللت على إعجابي بهذا الرجل، منذ أن عرفته في السنة الثالثة من دراستي الجامعية الأولى، عندما كنت تلميذًا في قسم اللغة العربية، وظل الرجل يرعاني رعاية الأب الحاني طوال سنوات دراستي، ويشجع جهودي المتواصلة على التفوق إلى أن أصبحت معيدًا في القسم الذي تولى رئاسته بعد ذلك لسنوات، وبعدها أصبح عميدًا للكلية التي ينتسب إليها هذا القسم. وكان طوال السنوات التي عرفته فيها أستاذًا ورئيسًا للقسم وعميدًا للكلية نموذجًا رفيعًا للخلق الكريم وللدأب العلمي النادر، منطويًا في كل الأحوال على روح العالم المدقق، وحرص المحقق الذي لا تفوته كلمة أو حرف في أي نص يقرؤه.

نزعة الأبوة

ولا أنسى هنا أنه اشترك في المناقشة العلنية لأطروحتي لدرجة الدكتوراه التي كانت تشرف عليها المرحومة الدكتورة سهير القلماوي، وكان معهما في لجنة المناقشة المرحوم الأستاذ الدكتور عبدالقادر القط. وكان موقف الدكتور حسين نصار في المناقشة، هو موقف الأب الحاني الذي يتحمس دائمًا لإنجازات ابنه التي كانت نزعة الأبوة المتأصلة فيه تدفعه إلى التسامح مع الأخطاء، وإلى الدفاع عمَّا قد يظنه الآخرون أخطاء منهجية جذرية في أطروحة الابن الذي هو أنا. واستمرت العلاقة بيننا على امتداد السنوات الطويلة

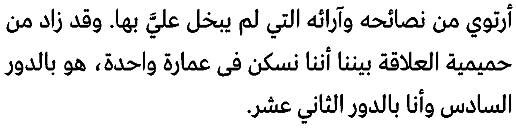
تجمع بين حنو الأب ورعاية الأستاذ الجليل الذي يريد لتلميذه أن يصل إلى درجات الكمال. وظل على تشجيعه الدائم لي ورعايته العلمية التي جعلته لا يبخل عليّ بمشورة، ولا تحجز عني كتابًا طلبته من مكتبته العامرة التي أهداها قبيل وفاته إلى جامعة أسيوط وفاءً للبلد التي وُلد على ترابها وتأهب لدراسته الجامعية تحت سمواتها. وقد كانت الصفة الأساسية التي يتميز بها حسين نصار هي رحابة الأفق التي تجعله أسرع إلى تقبل الجديد من غيره، وأكثر تسامحًا مع جذرية «الحديث» عن أقرانه الذي حال تمسكهم بالتقاليد الجامدة دون أي تعاطف مع الجديد. وأعتقد أن السبب في ذلك هو معرفته بلغة أجنبية واحدة على الأقل هي الإنجليزية، تلك التي ترجم عنها كتبًا عديدة، سواء في مجال الاستعراب أو في مجال الدرس التاريخي للتراث الموسيقي العربي. وأظن أنه أول من عرف القراء بما كتبه «فارمر» عن الموسيقا العربية، وذلك في مدى الانفتاح الرحب الذي جعله مرنًا بما يتصل بقضايا التجديد وتحديات الحداثة على السواء.

ولا أزال أذكر أنني داعبته يوما بأن قرأت عليه عبارات الجاحظ التي تقول: إن المتكلم لا يصير متكلمًا بارعًا إلا إذا كان ما يحسنه من علوم الدين في وزن ما يحسنه من علوم الفلسفة. وكنت أقول له: يا أستاذي، إنك تشبه «المتكلم» الذي يتحدث عنه الجاحظ، فأنت تحسن من علوم العرب بقدر ما يسمح لك بالإحسان في علوم الأجانب والاطلاع على دراسات المستشرقين. وأذكر أنه قابل ابتسامتي ومداعبتي له بتواضع باسم، وقد ظل على ما عهدته عليه محسنًا كل الإحسان في علوم التراث القديم، وذلك بالقدر الذي كان يتسم فيه بمرونة بالغة في تقبل الجديد أو التفهم له سواء قبله أو لم يقبله. ولذلك لم يقف مرة واحدة في وجه كل ما حاولته من محاولات لتجديد الدراسة المنهجية في النقد العربي قديمًا أو حديثًا، ولم ألمح على وجهه نظرة استنكار واحدة لكل اختلاف لي مع بعض آرائه، بل كان دائمًا يتقبل اختلافي معه بوجهه السمح واتزانه المتعقل وعقلانيته السمحة التي ترحّب بكل جديد شريطة ألا يقضي على الجذور العربية الراسخة، والأصيلة التي علمنا الإيمان بها والحفاظ عليها.

> **تعلمنا من هذا العالم الجليل النزاهة العلمية، والحياد الأكاديمي، والاحتكام الدائم إلى العقل المنهجي الذي لا يأبه بمتغيرات السياسة أو تقلبات الأمزجة الشخصية**

صوت العقل

وقد وصلت كتب أستاذي إلى ما يماثل سنوات عمره؛ فقد منحه الله عمرًا مديدًا، فلم يفارقنا إلا بعد أن جاوز الثانية والتسعين من عمره، تاركًا عشرات الكتب المؤلفة، وعشرات الدواوين المحققة، وكُتبًا مترجمة، وعددًا لا حصر له من المقالات التي حاول حصرها الكِتاب التذكاري الذي أصدره مركز تحقيق التراث في مصر عند احتفاله بعيد ميلاده التسعين. وقد ظللت على علاقة وثيقة بالرجل الذي كنت أعدّه أبًا لي، وصوتًا للعقل المتزن، والمرجع العلمي الهادئ المدقق الذي أستند إليه. فما من مرة من المرات واجهت مشكلة من المشكلات العلمية أو العملية إلا وكنت أذهب إليه، وأجلس في حضرته، وأفتح له صدري؛ لكي أرتوي من نصائحه وآرائه التي لم يبخل عليَّ بها. وقد زاد من حميمية العلاقة بيننا أننا نسكن فى عمارة واحدة، هو بالدور السادس وأنا بالدور الثاني عشر.


حسين نصار

ولن أنسى الساعة التي عرفت فيها خبر وفاته، فنزلت إلى حيث يسكن، وفتح لي ابنه الأكبر الباب وعيناه مملوءتان بالدموع؛ فاحتضنته وسألته عن أبيه الذي هو أبي، ودخلت إلى الغرفة التي كان جسده مسجى فيها، وأنا أقرأ القرآن مترحمًا عليه ومودعًا إياه الوداع الأخير، قائلًا لنفسي: كل الأحبة يرتحلون. فترحل عن العين - شيئًا فشيئًا- ألفة هذا الوطن. رحمك الله رحمةً واسعةً يا أستاذي؛ فقد كنتَ نِعْمَ المُعَلِّم والأب والصديق والزميل. و«إنَّا لله وإنَّا إليه رَاجِعُون».



ربيعة

وجدي الأهدل كاتب يمني

حطت (ربيعة) على مكتبها كنورس، وخلعت منقارها الأسود ودسته في شنطتها المسلوخة من جلود البشر. تأملتُ بشغف وجهها البيضاوي الساحر القسمات الذي يستحق أن يُقدّس، وناجيتُ نفسي بأن الوقت قد حان للتقرب منها. صبرتُ حتى تفرغ من تأمل ماكياجها في مرآتها الصغيرة، ثم سبحتُ منجذبًا إلى عبيرها الزكي الذي تفرزه مسامات جلدها، ووضعتُ بين يديها قارورة عطر نسائي مستخلص من مروج المحيطات، وأنا أهمس متهدج الأنفاس بأنها هدية. حملقت فيّ بعينيها النجلاوين مستنكرة وفمها ممتعض. سألتني: «ما المناسبة؟». كف الزميلان - عبدالقاهر ونجوى- عن تحريك زعانفهما، وراحا يتابعان ما يجري بتركيز وعيون جاحظة. تأتأتُ بصورة مخزية، ثم نطقت بصوت خافت: «لأننا زميلان في العمل». ردت بنبرة مؤنبة تأديبية: «لكن لماذا أنا؟ لماذا لا تعطي الهدية لنجوى؟». بطرف عيني لاحظتُ (نجوى) التي تحولت ديباجة وجهها إلى اللون القرمزي وسقطت شطيرة البيض المسلوق من يدها. أجبتها بصوت مشروخ باذلًا جهدًا هائلًا للسيطرة على ارتجاف يديّ: «نجوى متزوجة». انبعثت من (ربيعة) ضحكة ساخرة: «يعني.. ماذا تريد؟». تشجعتُ وابتلعتُ ريقي: «هل أنتِ مخطوبة؟». سكتتْ برهة، وراحت تحدق فيّ بتركيز شديد وإنسانا عينيها يجوسان ببطء في تقاطيع وجهي، وكأنها تحسب في دماغها ما أستحقه من درجات في اختبار الوسامة.

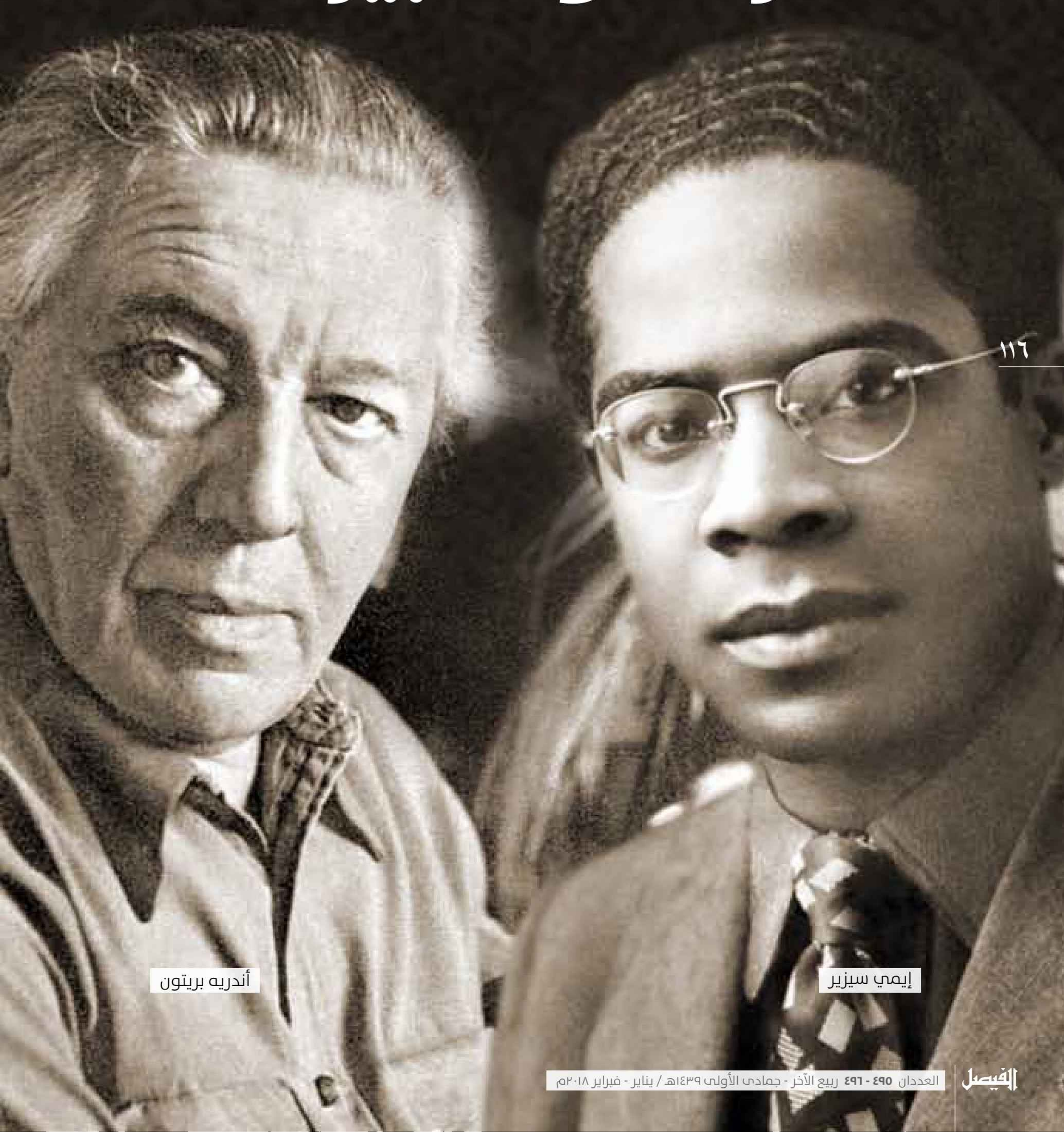
حبستُ أنفاسي وراح جسدي ينضح عرقًا مترقبًا النطق بالحكم. ساد صمت ثقيل في المكتب وأنا واقف أمامها لا أتزحزح كتمثال حجري، وبدا لي أن (نجوى) و(عبدالقاهر) قد تحولا إلى ميكروفونين عملاقين وفقدا هيئتهما الآدمية. صكّت (ربيعة) زفرة طويلة تعطي انطباعًا بأن المشاعر التي تنتابها هي الضيق والتبرم ونفاد الصبر، التقطتْ قارورة العطر بأصبعين وكأنها تمسك صرصارًا مقرفًا وأعادتها إليّ: «هل تعرف ما الذي لا يعجبني فيك؟». توترت بشدة وقلبي المغلوب على أمره ساح وانزلق نازلًا من فتحة بنطلوني. وقفتْ بإزائي ووضعت سبابتها على أنفي وضغطتْ عليه بقوة وخشونة لم أتوقعهما وكأنها تريد أن تكسره: «أنفك لا يعجبني، يجعلك قبيحًا في عيني». رفعتْ أنملتها ذات الظفر المطلي بالأحمر الفاقع ومسحتها بمنديل ورقي، ثم انتشلت حقيبتها وخرجت من المكتب برقبة صلبة ووجه ناشف لا يحمل أدنى تعبير.

بعد مغادرتها استرخى الزميلان في ضحك مكتوم متحرج، ثم تجاسرا على القهقهة بصورة فاضحة ضاربين عرض الحائط بروح الزمالة وأواصر الصداقة. زلقتُ هديتي في جيب معطفي،

وتشاغلتُ عن النظر إليهما بإدخال الملفات وترتيبها في أدراج الصوان، وأنا أُفكر هل أُغلقها أم أتركها مفتوحة؟ حسمتُ أمري وقررتُ تركها مفتوحة لكي لا يظن الزميلان أنني أنوي المغادرة. تمالكتُ شتات نفسي بصعوبة وأنا أشعر بركبتيّ متخاذلتين وكأنهما مصبوبتان من عجينة رخوة. انتبهتُ أن أنفي كان يختلج والعصب الذي يتحكم به قد خرج عن سيطرتي، وراح يُعبر بطريقته عن غيظه وألمه من الخزي الذي ناله. بخطوات مترنحة تفتقر للاستقامة، خرجتُ من المكتب معطوف القامة مُديرًا وجهي للجهة الأخرى، في محاولة بائسة لصرف انتباه زميليّ الثرثارين عن ملاحظة حالة أنفي. تمنيتُ فقط ألا أُصادف (ربيعة) في طريقي وأنا خارج من الشركة. حقق الله أمنيتي، ولكن حرس البوابة منعوني من الخروج وطالبوني بتصريح. عدتُ أدراجي ودماغي يصدر صوتًا غريبًا.. ضجة تشبه صوت المضخة! سألني مسؤول حافظة الدوام عن مبرر انصرافي المبكر، شرحتُ له أن أبي قد تعرض لحادث سير وعليّ أن أُباشر إجراءات دفنه. أعطاني أغرب جواب سمعته في حياتي: «هاه.. لأجل هذا يرف أنفك في وجهك كدجاجة مقطوعة الرأس! لكن مع هذا عليك أن تنتظر حتى نهاية الدوام، والدك.. يعني.. لم يعد بإمكانه الذهاب إلى أيّ مكان.. أليس كذلك هاها!!».

لم أستطع مجادلته بسبب تفكك إرادتي وخشيتي من سيلان دموعي دون إذن مني. آليًّا وجدتُ نفسي أخف الخطى إلى المكتب. تناوشني الندم على قراري الاندماج في الجماعة البشرية، وفكرتُ أنه كان من الخير لي لو أن الله خلقني خنزيرًا. حين دخلتُ عاود الزميلان الابتسام فالضحك بصفاقة وكأنهما يريان إعادة لمشهد كوميدي. اتجهتُ إلى الصوان الحديدي وفتحتُ الدرج الأخير - ذاك الذي يُغلق بالقدم- وأفرغته من الملفات، وبدأتُ بحشر جسمي فيه بادئًا برأسي. كان قرارًا نهائيًّا ولا رجعة فيه.. سأسكنُ هناك كنوع من الاحتجاج على رداءة السلوك البشري وقلة اكتراثهم بمشاعر الآخرين.

إيمي سيزير
شاعر أسود كبير



أندريه بريتون

إيمي سيزير

أندريه بريتون شاعر وناقد فرنسي

ترجمة: جمال الجلاصي كاتب ومترجم تونسي

«شاعر أسود تنتصب كلماته كسنبلة الضّوء، متحدّيًا بمفرده عصرًا بأكمله» بهذه الكلمات يقدّم أندريه بريتون إيمي سيزير. لكن ما الذي يجمع السوريالية بحركة الزنوجة؟ ما الذي شدّ رائد السوريالية الأوربية إلى هذا الشاعر الأسود المعادي للاستعمار؟ يردّ إيمي سيزير: «إنّ لقائي بأندريه بريتون له دور كبير فيما أصبحت عليه الآن، إنّه الطريق المختصر نحو نفسي». إنّ إلقاء الضوء على شاعر مغمور من المستعمرات بقلم رمز من رموز الشعر الفرنسي يُعدّ في حدّ ذاته سابقة. لكن أن تُكتب مقدّمة لديوان شعريّ يعدّ من الدّواوين التي أثّرت وأثّرت في حركة الشعر الفرانكفوني والإفريقي عامة، إن لم يكن الشعر العالمي، (باعتبار ترجمة الديوان إلى أكثر من ٣٢ لغة، باستثناء العربية، وقد يزول هذا النقص قريبًا بإصداري لمختارات شعرية موسّعة للشاعر) أن تكتب مقدّمة بكلّ هذه الحماسة وهذه الحميميّة الصادقة دليل على التّوافق الرّوحي بين الشاعرين والانبهار بهذا الاكتشاف.

هنا ترجمة لمقدمة أندريه بريتون:

نيسان ١٩٤١م. مسمّرًا بالشُّعَب المرجانيّة إلى أرض الشّاطئ، يغلق هيكل سفينة تتقاذف عليه الأمواج الرؤيةَ -على الأقلّ لم يحلم الأطفال بأحسن من هذا ليبتهجوا طيلة النّهار- بثباته لم يترك أيّة هدنة للاهتياج أن يتنقّل إلّا بخطوات محسوبة، في المسافة بين حربتين: معتقَل لازاريه في مرسى فور دي فرانس. الحرّية بعد بضعة أيّام، بأيّ ظمأ ارتميتُ في الطرقات بحثًا عمّا يمكنها أن تقدّم لي من أشياء لم أرها قطّ، فتنة الأسواق، العصافير الطّنّانة السّاكنة في الأصوات، النّسوة اللاتي أخبرني بول إيلوار بعد جولة حول العالم أنّهن الأجمل من بين كل نساء الأرض. رغم ذلك، يظهر سريعًا حطام سفينة مهدّدًا باحتلال كلّ المشهد: المدينة نفسها لا تتمسّك بأيّ شيء، تبدو محرومة من أعضائها الأساسيّة. التّجارة في الواجهات البلورية تأخذ شكلًا نظريًّا مقلقًا. الحركة تبدو أبطأ قليلًا ممّا يجب، الضّجيج واضح كما في الأشياء الغارقة. في الهواء الرّقيق يتواصل الرّنين البعيد لناقوس الخطر.

في هذه الظروف، من خلال مصادفة شراء شريط شعر لابنتي، تصفّحت منشورًا معروضًا في الدكّان حيث اشتريت الشّريط. بتقديم شديد التواضع، كان العدد الأوّل الذي صدر في فور دي فرانس لمجلّة عنوانها «مدارات». لا حاجة إلى القول: إني عالم إلى أيّ مدى وصلت الاستهانة بالأفكار منذ سنة، وشاعر بغياب أيّ إدارة حسنة وهو الأمر المميّز للرجعية البوليسيّة في المارتينيك، بدأت قراءة هذا المصنَّف بحذر شديد... لم أصدق عينيّ، فما يقال هنا هو ما يجب أن يُقال! تمزقت كل تلك الظلال المكسّرة، تشتّت كلّ ذلك الكذب، كل ذلك الاحتقار سقط مزقًا: هكذا لم ينكسر صوت الإنسان، يُغطَّى، لكنّه ينتصب من جديد هنا تمامًا مثل سنبلة الضوء.

اسم من كان يتكلّم: إيمي سيزير

لن أدافع عن نفسي قائلًا: إنّي لم أحسّ من فوري ببعض الغرور: فما يعبّر عنه ليس غريبًا عنّي بتاتًا، أسماء الشُّعراء الذين يذكرهم والكتّاب كانوا وحدهم ضمانًا كافيًا، لكن لهجة هذه الصّفحات خاصة لا تخدع أبدًا، تشهد أنّ رجلًا انغمس بكلّيته في المغامرة، وفي اللّحظة ذاتها فهو يمتلك كل الوسائل الكفيلة بالتّأسيس، ليس من النّاحية الجمالية، لكن أيضًا من النّاحية الأخلاقية والاجتماعية، ماذا أقول عن أهمّية تدخّله وضرورته. كشفت لي النُّصوص التي تجاور نصّه كائنات موجَّهة بحساسيّة مثله، بأفكار تلتحم بأفكاره. في تناقض تامّ مع ما نُشر منذ أشهر في فرنسا، وهو يحمل علامات المازوشيّة حين لا يحمل علامات العبودية، تواصل «مدارات» حفر الطّريق الملكي. «نحن من الذين يقولون: لا للظّلّ» يصرّح إيمي سيزير.

نعم، هذه الأرض التي تكشف وتساعد على كشف الأصدقاء، هي أرضي أيضًا، هي أرضنا التي خشيت خطأً أن

أراها مظلمةً. وحين أحسست بها تثور، حتى قبل أن أعرف بشكل أحسن خطابه، كيف أقول، نحسّ أن الكلمات من أبسطها إلى أندرها تمرّ تحت لسانه عارية. من هنا جاء بلوغ أوج الواقعية عنده، هذا النسق العالي لصوته الذي يمكّن من التفريق بين كبار الشعراء وصغارهم. ما تعلّمته يومئذ أنّ الآلة الشّهية لم تفقد حتى انسجامها وسط الإعصار. يجب ألّا يكون العالم مشرفًا على الغرق: سيعود له الوعي. لم يتأخّر الدّكّان المارتينيكي، بواحدة من تلك المصادفات الثانويّة التي تلهمها ساعات الحظ، أن يصبح معروفًا من قبل أخت روني مينيل، وهو، مع سيزير، المنشّط الأساسي للمدارات. واسطتها قلّصت إلى الحدّ الأدنى تقدّم الكلمات القليلة التي خربشتها على طاولة دكّانها. وبعد أقلّ من ساعة بدأت تبحث عنّي في الطرقات؛ كي تحدّد لي موعدًا مع أخيها. مينيل: الثقافة العظيمة في أقل مظاهر تفاخرها، والإيقاع الدّقيق، إضافة إلى ذلك العصب وكل موجات الارتعاش.

ومن الغد سيزير. أجد ردّة فعلي الأولى عنصريّة، حين اكتشفت أنّ سواده نقيّ، وبخاصّة إذا رأيته في النظرة الأولى مقنّعًا بابتسامة. عرفت ذلك منه، أراه وكلّ شيء سيثبت لي لاحقًا، أنّه الحوض الإنساني في أقصى درجات غليانه، حيث المعارف، في أعلى مستوياتها تختلط مع المواهب السّحريّة. بالنّسبة إليّ بدا ظهوره، لا أريد القول يومها فحسب، تحت مظهر خاص به، في قيمة علامة العصر. هكذا، متحدّيًا بمفرده مرحلة اعتقدنا أنّنا نحيا خلالها استقالة كلّية للفكر، حيث يبدو أن لا شيء يُخلَق إلا على صورة تكمل انتصار الموت، حيث الفنّ ذاته يهدّد بالانزواء في المعطيات القديمة، النفس الأوّل الجديد، الذي يعيد الحياة، القادر على منح كلّ الثقة هو عطاء إنسان أسود. وهو أسود يتقن اللغة الفرنسية كما لا يوجد أيّ أبيض يتقنها. وهو أسود يقودنا اليوم نحو المجهول، واضعًا أولًا بأوّل، كما في اللّعب، اللّمسات التي تجعلنا نتقدّم فوق الشّرر. وهو الأسود ليس فقط أسود بل كلّ الإنسان، الذي يعبّر عن كلّ التساؤلات، وكلّ المخاوف، والآمال والنّشوة، الذي سيفرض ذاته عليّ بقوّة كنموذج للشّرف. لقاءاتنا، في حانة يجعل منها الضوء الخارجي قطعة من الكريستال، مساء، بعد نهاية دروسه التي يقدمها في المعهد التي كان محورها حينها أعمال رامبو، والاجتماعات في باحة منزله التي يكمل سحرها حضور

هو أسود يتقن اللغة الفرنسية كما لا يوجد أي أبيض يتقنها. وهو أسود يقودنا اليوم نحو المجهول، واضعًا أولا بأول، كما في اللعب، اللمسات التي تجعلنا نتقدم فوق الشرر

سوزان سيزير، جميلة مثل شعلة شراب البنش، وأكثر من ذلك رحلة في عمق الجزيرة: دائمًا، أرانا من جديد منحنين حدّ الهلاك على هاوية آبسالون، مثلما على التجسّد ذاته للمصهر الذي تشكّل فيه الصّور الشّعرية حين تكون بالقوّة التي تزعزع العالم، دون أيّ علامة وسط دوّامة النباتات المجنونة غير زهرة الخيزران الكبيرة الملغزة وهي قلب ثلاثيّ يخفق في أعلى رمح.

هناك وتحت بشائر هذه الزّهرة، بدت لي المهمّة الموكولة للإنسان، بأن يقطع بحدّة مع طرائق التفكير وبأن يحسّ أنّها جعلته غير قادر على تحمّل وجوده بشكله غير القابل للتّقادم. هناك تأكّدت نهائيًا من فكرة أن لا شيء سيكون إذا لم يقع كشف بعض المحرّمات؛ إذا لم نتمكن

كراس العودة إلى أرض الوطن (مختارات)

بعيْدَ الفجر،

صحتُ به اغربْ، يا وجه البوليس، يا وجه البقرة، اغربْ، أَمقتُ أذلاءَ النظام وخنافس الأمل. اغربي أيتها التعاويذ الشريرة، يا بقةَ الراهب الصغير. ثم استدرتُ نحو جنات أُعدت له ولأهله الضائعين، وأنا أكثر هدوءًا من وجه امرأة تكذب، وهناك كنت أغذي الرياح، يهدهدني تصاعد فكرة لا تعرف التعب، أُطلقُ أسْر الوحوش، وأنصت من الجهة الأخرى من الخراب إلى تصاعد نهر من الحمائم ونَفلِ السهوب الذي أحمله أبدًا في أعماقي بعلو معكوس للطابق العشرين من المنازل الأكثر وقاحة، وحذَرا من القوة المعفنة لأجواء الغروب، تمسحها ليلًا نهارًا شمس الزُّهري.

من نزع السّموم القاتلة من دم الإنسان التي يغذّيها الإيمان -الذي يزداد كسلًا- بالماورائيّات، وفكر الأجساد الملتصق بالأمم والأعراق والنّذالة القصوى التي تُدعى سلطة المال. لا شيء يمكن أن يُصنع إلّا حين آل الأمر للشعراء منذ قرابة قرن بأن يزعزعوا ذلك الهيكل الذي يخنقنا، ومن المهمّ أن نلاحظ أنّ الأجيال القادمة لن تكرّس إلّا أولئك الذين مضوا بعيدًا في هذه المهمّة.

ذلك المساء، أمام الفتحة الباذخة لكل حيويّة الخضرة، أحسست قيمة أن أكون متّحدًا شعوريًّا مع أحدهم، أن أعرف أنّه من بين الجميع كائن ذو إرادة صلبة، وأنّي في الجوهر لا أفرّق بين إرادته وإرادتي. أن أعرف بحجج دامغة أنّه كائن المنجَزات الكاملة: قبل أيّام قليلة أهداني «كرّاس العودة إلى الوطن»، في نشرة محدودة إضافة إلى مجلّة من باريس حيث مرّت القصيدة من دون أن يلحظها أحد سنة ١٩٣٩هـ، وهذه القصيدة لم تكن سوى أكبر صرح غنائي في عصرنا. جلب لي أثرى اليقين الذي لا يمكن انتظاره من ذاتك فحسب: لقد قامر كاتبها على كلّ ما حسبته صوابًا طيلة حياتي، وقد كسب الرّهان من دون أدنى شكّ. وقد كان الرّهان، بقطع النّظر عن العبقرية الخاصة بسيزير، إدراكنا المشترك لمعنى الحياة. وأوّلًا نعرف من خلالها تلك الحركة الغزيرة من بين الجميع، ذلك الفيض في الدّفق وفي الشّظايا، تلك القدرة على التحذير الدّائم للعالم الشّعوري كليًّا إلى أن يصبح رأسًا على عقب، وهو ما يميّز الشعر الأصيل المناقض للشعر المزيّف، للشعر المصطنع، من الجنس المسموم الذي يتكاثر حوله. أن تغنّي أو لا تغنّي، هذا هو السؤال، ولن يكون هناك سلام في الشعر لمن لا يغنّي، رغم أنّه يُطلب من الشاعر أكثر من الغناء. ولست في حاجة إلى القول: إن من لا يحسن الغناء، ويلجأ إلى القوافي، والمتر الثابت والتفاهات الأخرى لا يمكنه سوى إزعاج آذان ميداس. قبل كل شيء إيمي سيزير هو المغني.

AIMÉ CÉSAIRE
NOTEBOOK OF A RETURN TO THE NATIVE LAND

كراس استثنائي

بعد تجاوز هذا الشرط الأول، الضروري وغير الكافي، يرتفع الشعر الجديد بهذا الاسم إلى مرتبة الامتناع الصريح، الرفض الذي يفرضه وهذا الجانب المنكر في طبيعته يوجب أن يُعتبر مؤسسًا: ينفر من السماح بمرور كل ما شوهد من قبل، كل ما سمع، كل ما اتُّفق عليه، أن يستخدم ما استُخدِم من قبل، إذا لم يقع تحويل وظيفته القبْلية. من هذا المنظور يكون سيزير شديد الصلابة، وهذا ليس فقط لأنه شديد النزاهة بل لأنه صاحب معرفة شاسعة، فهو من أحسن وأوسع الشعراء اطلاعًا. أخيرًا -وهنا، لقطع الطريق على كل التباس مؤكدًا أن كراس العودة إلى الوطن، سوى قصيدة «موضوع» أو «قصيدة قضية»، أؤكد أني أستند ليس فقط إلى من قلدوه، بدرجات مختلفة- قصيدة سيزير مثل كل القصائد العظيمة وكل فن عظيم، تستمد قيمتها الشاهقة من القدرة الكبيرة على التحول، التي تستعملها وتتمثل -من خلال الأدوات الأكثر ابتذالًا، ومن ضمنها القبح والإذلال- في إنتاج ليس الذهب كحجر للفلسفة بل الحرية. موهبة الغناء، والقدرة على الرفض، ومهارة التحويل الاستثنائية التي يعتنقها، سيكون

بُعيد الفجر، تبرعم بالخلجان الرقيقة جزر الأنتيل الجائعة، جزر الأنتيل الموشومة بالجدري، جزر الأنتيل الملغَمة بالكحول، الغاطسة في طين ذاك الخليج، في غبار تلك المدينة الجزر المشؤومة الساقطة.

بُعيد الفجر، القرحة القصوى الخادعة الموحشة على جرح المياه، الشهداء الذين لا يشهدون زهور الدم التي تذبل وتتبعثر في الريح عديمة الجدوى مثل صراخ ببغاء ثرثار، حياة عتيقة بابتسامة مضلِّلة، شفاهها مفتوحة من رعب عمومي، بؤس عتيق يتعفن تحت الشمس صامتًا. صمتٌ عتيق منهك بالدمل الفاتر، الفراغ الشنيع لعلة وجودنا.

بُعيد الفجر، على هذه الأرض الأكثر هشاشة، التي يتجاوزها بإذلالٍ مستقبلُها العظيم - ستنفجر البراكين، سيحمل الماء العاري لطخات الشمس الناضجة، ولن يبقى سوى غليان فاتر تنقره الطيور البحرية - شاطئُ الأوهام واليقظة الحمقاء.

الأمر عبثيًّا إذا أرجعنا كل هذا إلى بعض الأسرار التقنية. ما يمكن استنتاجه هو أن الثلاثة يجمعها قاسم مشترك أكبر هو الدفق الشديد للدهشة الاستثنائية أمام مشهد الحياة (المسبب للاندفاع والسعي لتغييرها) الذي يظل حتى إشعار آخر غير قابل للنقص. فالنقد قادر على الأقل على إبراز تناقضات الشخصية المقصودة وبيان الظروف المسببة لهذه التناقضات. يجب أن نعترف ولمرة واحدة أننا سنخرج من هنا بأقصى سرعة من اللامبالاة.

من هذه الناحية يبدو «كراس العودة إلى الوطن» وثيقة متفردة غير قابلة للاستبدال. العنوان بمفرده، وإن محونا القصيدة- يهدف إلى وضعنا في قلب الصراع الأكثر حساسية بالنسبة إلى الكاتب، الصراع الذي يُعتبر تجاوزه حياتيًّا بالنسبة إليه. فواقعيًّا، كُتبت القصيدة في باريس بعد أن غادر المدرسة العليا وهو يستعد إلى العودة إلى المارتينيك. الوطن الأم، نعم، كيف يمكن مقاومة نداء هذه الجزيرة، كيف لا نستسلم إلى إغراء سماواتها، إلى تموجات حورياتها، إلى كلماتها التي تفيض دلالًا؟ لكن، فجأة ينتصر الظل: يجب أن نكون مكان سيزير لندرك إلى أي مدى كانت هذه القفزة وعرة. خلف هذه المجزرة يوجد بؤس الشعب الاستعماري، واستغلاله الوقح بواسطة حفنة من الطفيليين الذين يتحدون حتى قوانين البلاد التي ينتسبون إليها ولا يحسون بأي حرج من أن يكونوا عارًا عليها، يوجد خضوع هذا الشعب الذي يقف ضده أنه ظل دومًا بعيدًا منثورًا على البحر. خلف كل هذا، توجد، على مسافة أجيال قليلة، العبودية، وهكذا ينفتح الجرح من جديد، ينفتح على كل عظمة إفريقيا الضائعة، وذكريات الأسلاف عن المعاملات الوحشية التي تلقوها، وعي حاد بإنكار مطلق للعدالة كانت شعوب بأكملها ضحية له. شعوب بأكملها ينتمي إليها ذلك الذي سيسافر، غنيًّا بكل ما يمكن للبِيض أن يعلموه وفي تلك اللحظة أكثر ما يكون تمزقًا.

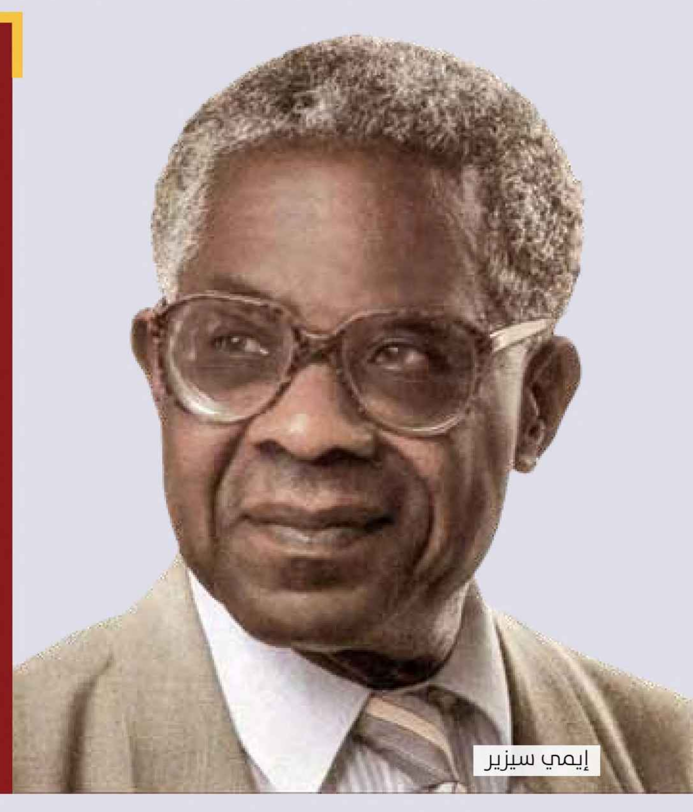
عودة أشد درامية

من الطبيعي أن المطالبة تُصارِع، في الكراس، الكآبةَ، وأحيانًا اليأس، حتى إن الكاتب يتعرض إلى العودة الأشد درامية إلى نفسه. هذه المطالبة هي الأشد أهمية في الوجود والأكثر معقولية، رغم أنها قانونيًّا من حق الأبيض فقط أن يراها تتحقق. لكننا نخطئ كثيرًا، رغم أنها بدأت

بُعيد الفجر، هذه المدينة المسطحة - الممددة، تترنح بحسها السليم، هامدة، تلهث تحت العبء الهندسي للصليب أبدي التكرار، تعاند قدرها، خرساء، مغيظة في كل حال، عاجزة عن النمو حسب نسغ هذه التربة، معرقَلة، مفتَّتة، مُحقَّرة، في قطيعة مع الحيوان والنبات.

في هذه المدينة الهامدة، هذا الحشد الغريب الذي لا يزدحم، لا يختلط: ماهر في اكتشاف نقطة فك الاندماج والهروب والانسحاب. هذا الحشد الذي لا يعرف الاحتشاد، هذا الحشد اكتشفنا أنه وحيد تمامًا تحت الشمس، مثل امرأة تؤمن بقدراتها الغنائية فتستدعي مطرًا افتراضيًّا وتأمره بعدم الهطول. أو مثل حيوانية وقورة لمزارعة تتبول واقفة بساقين منفرجتين متصلبتين.

بُعيْد الفجر، الجبل الصغير المقرفص أمام السُّعار الكامن للصواعق والطواحين، يقيء ببطء تعبه


إيمي سيزير

تصبح باحتشام موضع عناية واهتمام: «في المستعمرات القديمة، التي يجب أن تخضع إلى أنظمة جديدة وأصبح تطورها نحو التحرر موضوعًا دوليًّا، على الديمقراطية أن تضع نهاية، ليس لاستغلال الشعوب الملونة فحسب، بل للعنصرية الاجتماعية والسياسية للرجل الأبيض». ننتظر أيضًا بنفس نفاد الصبر، خارج المستعمرات، أن نكف عن حشر حشود الرجال الملونين بعيدًا في الأعمال والوظائف الثانوية. إذا خاب أمل هذا الانتظار بواسطة القوانين الدولية التي ستدخل حيز التنفيذ في نهاية الحرب الحالية، فعلينا بالضرورة أن ننحاز، مع كل التبعات التي سيجرها ذلك، إلى فكرة أن تأهيل الشعوب الملونة لن يكون سوى عمل هذه الشعوب ذاتها.

لكن هذا سيعني التخفيض الشديد، المجحف لتدخل سيزير، إذا أردنا التمسك بالجانب المباشر لمطالبته. ما يجعلها في نظري ذات قيمة، أنها تتجاوز في كل لحظة الرعب الذي يرتبط بالنسبة إلى أسود، إلى مصير السود في المجتمع الحديث، ورغم أنه يتوحد مع مطالبة كل الشعراء وكل الفنانين، وكل المفكرين المحترمين، فإن رصيد العبقرية الشفهية الذي يمتلكه يجعلها تلامس

قصيدة سيزير مثل كل فن عظيم، تستمد قيمتها الشاهقة من القدرة الكبيرة على التحول، التي تستعملها وتتمثل -من خلال الأدوات الأكثر ابتذالا، ومن ضمنها القبح والإذلال- في إنتاج ليس الذهب كحجر للفلسفة بل الحرية

كل ما في المجتمعات الحديثة من وضعيات سيئة، والوضعيات القابلة للتحسن للإنسان بشكل عام في هذا المجتمع. وهنا يُسجل بحروف غليظة الأمر الذي جعلته السوريالية الفصل الأول من برنامجها: الإرادة الثابتة لإطلاق رصاصة الرحمة على المدعو «الحس السليم»، حيث بلغت الوقاحة حد مماثلته بلقب «العقل»، الحاجة الملحّة لإنهاء هذا الانقسام القاتل للفكر البشري الذي تمكن أحد أجزائه من أخذ جميع الحقوق على حساب الآخر وفي الأغلب لن تفلت فرصة تفجير هذا الأخير من شدة الرغبة في تهييجه. إذا اختفى النخاسون ماديًّا من العالم فمن الأكيد أنهم موجودون في العقول حيث ما زال «خشب زانهم» حلمنا، لم يعد النصف المدلل من طبيعتنا، إنها الشحنة المبكرة التي يُستحب أن تُحشر في قعر السفينة. «لأننا نمقتكم، أنتم وعقلكم، نطالب بالجنون المبكر، بالجنون المستعر، بالآدمية المتصلبة... تأقلموا أنتم معي، أنا لن أتأقلم معكم».

وفجأة هذه النظرة المتجلية، الزغب الأزرق على الجمر، مثلما عند وعد بخلاص غير ماكر: يعبر ذاك الذي نعتبره أنا وسيزير النبي الأكبر للأزمنة القادمة، أقول إيزيدور دوكاس، الكونت لوترايامون: «قصيدة لوترايامون جميلة مثل مرسوم نزع الملكية... فهو يكدس في شكل نُثار غنائي وشاحب - مثلما تسقط في انحلال المساء أصابع الكمثرى الاستوائية- أبواقَ موت الفلسفة الساخرة التي ترفع إلى شرف عجائب عالم طبقي، الإنسانَ، الأقدامَ، الأيادي والسرةَ الزاعقة بأيادي عارية ضد حاجز السماء... أول من اعتبر أن الشعر يبدأ في الإفراط، في المغالاة، في السعي المحفوف بالموانع، في التامتام الكبير الأعمى، حتى مطر النجوم الغامض...».

كلمات إيمي سيزير جميلة مثل الأكسجين الوليد.

نيويورك ١٩٤٣م

الإنساني، الجبل الصغير وحيدًا ودمه المتناثر، الجبل الصغير وضماداته الظليلة، الجبل الصغير وقهقهاته الخائفة، الجبل الصغير وقبضاته الهوائية الكبيرة.

لكن من يبدل صوتي؟ من يسلخ صوتي؟ غارزًا في حنجرتي ألف ناب من البامبو. ألف مسمار قنفذ.

هذا أنت يا طرف العالم القذر. هذا أنت أيها الفجر القذر. هذا أنت أيها الحقد القذر. هذا أنت يا ثقل الشتيمة ومئة عام من السياط. هذا أنت يا مئة عام من صبري، مئة عام من العناية فقط حتى لا أموت.

رُوووح أوه

نغني الأزهار المسمومة المتفجرة في البراري الهائجة، سماوات الحب المقطوعة بالانصمام الرئوي، الصباحات المصروعة، الحريق الأبيض للرمال السحيقة، هبوط الحطام في الليالي المصعوقة بالروائح الوحشية.

ماذا أستطيع هنا؟



سيلڤيا بلاث:

عميقًا، في شقوق الرخام، يصدح صَرّارُ الليل

شذرات من دفتر اليوميات

في الساعة الرابعة والنصف (١١ فبراير ١٩٦٣م) وضعت سيلڤيا بلاث رأسها في فرن المنزل، بعد أن أغلقت الغرف التي تفصلها عن طفليها النائمين، بشريط لاصق وبعض الثياب والمناشف، ثم أدارت مفتاح الغاز، لتموت مختنقة بأول أكسيد الكربون. عُرفت بلاث -سواء عبر مجموعتها الشعرية، «التمثال الضخم وقصائد أُخَر» (كتابها الشعري الوحيد الذي نشر خلال حياتها) أو من خلال «إيريل»، مجموعتها الشعرية التي نُشرت بعد موتها بعامين- بوصفها شاعرة ذات نزعة اعترافية صارخة؛ حيث «الأنا»، وتجربتها الشخصيّة، هما الفضاء الذي تدور فيه القصيدة؛ تلك التجربة التي لا تتردد عن «البوح» بكلّ ما هو حميميّ، وخارج عن المألوف: العذابات والمرض والجنس. هي شاعرة من طينة شعراء ملعونين أفنوا حيواتهم إمّا في المصحات العقلية وعيادات الطب النفسي، كروبرت لويل؛ أو بدّدوها منتحرين، مثل: آن سكستون وجون بيرمن.

بدأت سيلڤيا بكتابة هذه اليوميّات (التي نقدم، هنا، ترجمة لشذرات منتخبة منها) منذ أيامها الأولى بكلية سميث في عام ١٩٥٠م، وظلت تواظب على كتابتها حتى وفاتها. لم يُنشَر شيء من هذه اليوميات إلّا في عام ١٩٨٢م، بعد أن سمح زوجها، الشاعر تيد هيوز بذلك، وأشرف على تحريرها. ولكنّ باقي اليوميات ظلت حبيسة لدى هيوز، حتى قرر الإفراج عنها، ونشرها، بمناسبة الذكرى الخمسين لوفاتها، في ١١ فبراير ٢٠١٣م. وفي عام ٢٠٠٠م، أصدرت دار النشر الأميركية «أنكر بوكس» طبعةً من يوميّات بلاث، بعنوان: «The Unbridged Journals of Sylvia Plath»، وهي النسخة التي اعتمدنا عليها في ترجمة هذه الشذرات.

١٩٥٠ م

ثمة أوقات يخامرني فيها شعور بالترقب والانتظار، كما لو أن شيئًا هناك، تحت ظاهر وعيي وإدراكي، ينتظرني كي أقبض عليه. إنه الشعور المعذب ذاته الذي يصيبك حين تكون على وشك أن تتذكر اسمًا، ولكنك لا تتمكن من الوصول إليه تمامًا. أستطيع الشعور بذلك، حين أفكر في الناس، وفي تلميحات الارتقاء التي يوحي بها قلع ضرس العقل، وفي ضيق الفكّ الذي لم يعُد محتاجًا لمضغ تلك الألياف كما تعود؛ والتلاشي التدريجي للشعر من الجسد الآدمي؛ وتكيّف العين مع النصوص المطبوعة بخط صغير، والحركة السريعة الملوّنة للقرن العشرين. يأتي الشعور، مبهمًا وغائمًا، حين أتأمل المراهقة الطويلة لجنسنا البشري؛ شعائر الولادة والزواج والموت؛ كل الطقوس البربرية، البدائية، التي انسابت إلى الأزمنة الحديثة. أكاد أعتقد بأنّ النقاء الوحشيّ، الجامحَ، كان الأفضل. آه، ثمة شيء هناك، في انتظاري. ولعلّ الرؤيا سوف تغمرني، ذات يوم، وتفيضُ عليَّ، فأبصر الجانب الآخر من هذه الدعابة الغريبة الجسيمة. ثم سوف أضحك. ثم سوف أعرف ما هي الحياة.

ولكنّ الحياة هي العزلة، يا إلهي، على الرغم من كل الحبوب المنوّمة، على الرغم من كل المرح الصاخب المُبهرَج لـ«حفلات» بلا غاية، على الرغم من كل الوجوه الباسمة الزائفة التي نرتديها

رغبتُ الليلةَ في أن أخطو إلى الخارج لبضع دقائق قبل أن أخلد إلى النوم؛ كان البيت غارقًا في الدفء والهواء البائت. كنت أرتدي مناماتي، وشعري المغسول للتوّ معقوص فوق رأسي. حاولت أن أفتح الباب الأمامي. طقطق التِّرْباس حين أدرته؛ فأدرت المقبض إلى الجهة الأخرى. لا حركة البتّةَ. برمت بالترباس؛ فليست إلّا أربع توليفات محتملة لإدارة المقبض وفتح الترباس، ولكن الباب ما زال عالقًا، أبيضَ، خاويًا، ومحيّرًا. اختلست النظر عاليًا. خلال المربع الزجاجي، عاليًا في الباب، فرأيت قطعة من السماء، وقد شقتها الرؤوس الحادة السوداء لشجر الصنوبر عبر الشارع. وها قد كان القمر، بدرًا أو يكادُ، لامعًا وأصفرَ، وراء الأشجار. شعرتُ فجأةً بانقطاع أنفاسي، وبأنني أختنق. كنت حبيسةً، رفقةَ تربيعة الليل الصغيرة المعذبة فوقي، وهواءُ

البيتِ الأنثويُّ الدافئُ الذي يطوقني بحضنه المُريَّش الخانق.

تجتاحني الكآبة في هذا الصباح. فلم أنم جيدًا ليلةَ الأمس، مستيقظةً، أتقلّب في الفراش، تنتابني أحلام صغيرة، متنافرة وسوداوية. أستيقظ، رأسي ثقيل، فأشعر كما لو أنني قد خرجت من سباحة في بركة ماء دافئ ملوّث. كان جلدي زلقًا، وشعري يابسًا، ومزيّتًا، ويداي كما لو أنهما قد لمستا شيئًا لزجًا وغير نظيف. هواء أغسطس الثقيل لا يسعفني البتّةَ. أجلس هنا ببلادة، ووجع في قفا عنقي. أشعر بأنني لن أستطيع شطف الغشاء اللزج الوسخ، حتى لو غسّلت نفسي بالماء النقيّ البارد طيلة النهار؛ ولن أكون قادرة على تخليص فمي من الطعم الكريه المرعب لأسناني التي لم تنظف بالفرشاة بعد.

كان كل شيء في الداخل قد غشيته السكينة، لبرهة، في هذه الليلة. خرجت من البيت القابع في الجهة الأخرى من الشارع، قبيل الساعة الثانية عشرة، يستبدّ بي سأم شوق لم يتحقق، وحيدةً، ألعن نفسي. وهناك، على نحو خارق، كان ليل أغسطس. كانت قد أمطرت للتوّ، وكان الهواء طافحًا بالرطوبة الدافئة وبالضباب. وكان القمر، بدرًا، يحبل بالضياء، قد تجلى على نحو غريب خلف الغيوم الصغيرة المعتادة، متوازنًا كأحجية صور تناثر بعضها عن بعض، والضوء في الخلفية يؤطر كل قطعة، كأن لا ريح هناك، ولكنّ أوراق الأشجار اهتزّت، هائجة، فسقط الماء منها قطرات هائلة على الرصيف، وبصوت يشبه ذاك الذي يصدر عن السائرين في الشارع. ثم فاحت الرائحة الغريبة لأوراق الأشجار الميّتة، المنخورة، والمتعفنة، في الهواء. كان المصباحان فوق السلالم الأمامية قد لفهما السديم بهالتين غبشيّتين نيّرتين، فرفرفت حشرات غريبة قبالة الزجاج الحاجب، هشّةً، ورفيعةَ الجناح، معميّةً، ودائخة، يُنَمِّلُهَا البريق الوهّاج.

برقٌ، برق حار، رَمَّش، كما لو أنّ عامل مسرح كان يلعب بمفتاح الضوء. صَرّارا ليلٍ، عميقًا في شقوق السلالم الرخامية، صَدَحا بصوت عذب مرتعش، مرةً بعد أخرى. ولأنه كان بيتي، فقد أحببتهما. تدفق الهواء من حولي كدِبْسٍ كثيف، وانشقّت الظلال المنبعثة من القمر ومصباح الشارع كأشباح زرقاء مفصومةٍ، غريبة، وتكرر أنفسها على نحو شاحب.

من أنا، يا إلهي؟ أجلس في المكتبة الليلةَ، والأضواء تلمع فوق رأسي، ومروحة السقف تطنّ بصوت مرتفع. فتيات، فتيات في كل مكان، يقرأن الكتب. وجوه مُكبّة، وبشرات وردية وبيضاء وصفراء، وأنا جالسة هنا بلا هوية، بلا وجه. رأسي يؤلمني. ثمة تاريخ يتوجب عليّ قراءته.. قرون ينبغي الإحاطة بها قبل النوم، وملايين الحيوات التي لا بُدَّ من استيعابها قبل الإفطار غدًا. وها هو موعدي الغرامي في نهاية الأسبوع: فثمة من يعتقد بأنني إنسانة، ولست مجرد اسم فحسب. وهذه ليست إلّا الإشارات التي تدلّ على أنني إنسانة كاملة، ولست مجرد كتلة من الأعصاب، بلا هوية. إنني ضائعة. كان «هكسلي» سيضحك. فأيّ مركز مكيف هو هذا المكان! مئات الوجوه، مكبّة على الكتب، ومراوح السقف تطنّ، مبددة الوقت على حافة الفكر. إنه كابوس. فلا شمس. بل حركة متواصلة فحسب. لو أستريح، لو أستبطن ذاتي، فسوف أجنّ. ثمة الكثير، وأنا ممزّقة في جهات مختلفة، متوتّرة، ومشدودة صوب آفاق قصيّة لا يمكنني الوصول إليها. أن أتوقف مع القبائل الألمانية وأستريح قليلًا: ولكن، كلّا! بل يتوجب عليّ أن أواصل المسير، وأن أواصل المسير. عبر عصور من الإمبراطوريات، من الانحطاط والسقوط. بخطوات سريعة، متواصلة. أَفَلَنْ أستريح تحت أشعة الشمس ثانيةً- متوانية، ومنهكة، يغمرني ذهب السكينة؟

أعتقد أنني أعرف الآن معنى العزلة. العزلة الخاطفة، على أيّ حال، إنها تأتي من باطن النفس الغامض- كمرض يصيب الدم، وينتشر في أنحاء الجسد فلا يستطيع المرء تحديد مصدره، وموضع العدوى. عدت إلى غرفتي في «هيفن هاوس» بعد عيد الشكر. الحنين إلى الوطن هو الاسم

مَن أنا، يا إلهي؟ أجلس في المكتبة الليلةَ، والأضواء تلمع فوق رأسي، ومروحة السقف تطنّ بصوت مرتفع. فتيات، فتيات في كل مكان، يقرأن الكتب. وجوه مُكبّة، وبشرات وردية وبيضاء وصفراء، وأنا جالسة هنا بلا هوية، بلا وجه


سيلفيا بلاث مع زوجها تيد هيوز

الذي يطلقونه على السأم الذي يتملّكني الآن. فأنا وحيدة في غرفتي، بين عالمين.. لا أكاد أستطيع تذكر تلك الأيام الأربعة من عيد الشكر- صورة البيت غائمة، وهو أصغر ممّا تركته، وبقع الجرائد الصفراء الداكنة أكثر وضوحًا؛ لم تعد غرفتي القديمة تخصني، وقد اختفت منها كل أشيائي؛ لا أستطيع أن أخدع نفسي وأكفّ عن التفكير في الحقيقة المجردة الصارخة بأنّه مهما كان المرء متحمسًا، وبصرف النظر عن يقينه بأنّ الشخصية قدَرٌ، فلا شيء حقيقيّ، سواء في الماضي أو في المستقبل، حين يكون المرء وحيدًا في غرفته وساعة الحائط تدق عاليًا في الضياء البهيج الزائف للمصباح الكهربائي. فلو كنتَ بلا ماضٍ أو مستقبل -الذي هو، في النهاية، ما ينطوي عليه الحاضر- فلماذا قد تتخلص من صَدفة الحاضر الفارغة وتقدم على الانتحار؟.. لا كائنَ حيًّا إلّايَ على الأرض في هذه اللحظة. أستطيع السير في الممرات، والحجرات الفارغة تتثاءب ساخرة منّي في كل اتّجاه. ولكنّ الحياة هي العزلة، يا إلهي، على الرغم من كل الحبوب المنوّمة، على الرغم من كل المرح الصاخب المُبهرَج لـ«حفلات» بلا غاية، على الرغم من كل الوجوه الباسمة الزائفة التي نرتديها. وحين تعثر في النهاية على شخص تشعر بأنك قادر على أن تجعل روحك تفيض من أجله، تتملكك الصدمة من الكلمات التي تلفظها -إنها كلمات باهتة، في غاية البشاعة، عقيمة وبلا أيّ معنى من طول الاحتفاظ بها في أعماقك المتشنجة المعتمة. نعم، ثمة فرح، وتحقُّق، وعِشرة- ولكنّ عزلة الروح، في وعيها الرهيب، مفزعةٌ وقاهرة.

لقد ذرّتِ الريحُ قمرًا أصفرَ حارًّا فوق البحر؛ قمرًا بصليَّ الشكل، شطأً في السماء النّيلية الملطّخة، ثم سفحَ بتلات ضوء لامعة، رامشةً، فوق المياه السوداء المرتعشة.

وحين أقرأ، يا إلهي، النثرَ الجزل والمحكم والفائض لـ«لويس أنترماير»، والأبيات المكثفة، المصفّاة، لشاعر بعد آخر، أشعر بأنني مخنوقة، وسقيمة، وشاحبة، وغارقة في العبث، ويجافيني الكلام المعسول. ثمّة قبسٌ غائم، بلا لون، من مشاعر رقيقة، يلمع في داخلي. يا إلهي! هل سأفقده في إعداد البيض المخفوق من أجل رجل ما.. ولا أسمع شيئًا عن الحياة إلّا عبر الأقاويل، مطعمة جسدي، تاركة لقوى حسّي وإدراكي، وما يعقبها من تعبير وفصاحة، أن تترهل وتصبح بليدة جراء التجاهل والإهمال؟

١٩٥١ م

مُكبّةً على وجهي فوق الصخرة الدافئة المسطّحة، تاركةً لذراعي أن تتدلّى من طرفها، ويدي تفرك الحواف الدائرية للحجر الذي لوّحته الشمس، فشعرت بتضاريسه الناعمة. جعلتني حرارة الصخرة، وذلك الدفء الوثير الجاسئ، أشعر كأنها جسد آدميّ. محتدمًا خلال ثوب سباحتي، تفشّى الحر العظيم في أنحاء جسدي، فتوجع صدري فوق الحجر المسطّح القاسي. ثمّ هبّت ريح ملحيّة ونديّة، رطبةً

في شعري؛ فاستطعت أن أرى زرقة المحيط المتلألئة عبر كتلة كبيرة ولامعة من شعري. تسرّبت الشمس إلى كل مسام، مالئة كل أنسجة جسدي المتذمرة بسكينة ذهبية، غامرة ولامعة.

وباعتمادي على المجازات والتشبيهات والاستعارات، وجدت فجاة آليّةً للإفصاح عن بعض الأفكار، من بين تلك الأفكار المقلقة الكثيرة، التي كانت تنتابني منذ الأمس.... لوصف الشعور الذي أمتلكه تجاه الجزء المجهول من شريط ماساتشوستس الساحليّ. وبكل البساطة التي قد تبدو عليها هذه المهمة، رغبت في الانتظار حتى أستطيع إنجازها بإنصاف واقعي؛ لأنها تشكل جوهر فلسفتي الفكرية والعملية، التي تتطور على نحو مستمر.

فعلى شاطئ حجريّ، مهجور نسبيًّا، ثمة صخرة عظيمة تنتأ فوق البحر. وبعد الصعود، والهبوط من موطئ قدم جاسئ إلى آخر، يصل المرء إلى جرف طبيعي يستطيع أن يتمدد فيه على طول جسده، ويحدق في المد وهو يعلو ويهبط في الأسفل، أو خلف الخليج، حيث تلتقط الأشرعة الضياء، ثم تخيّم عليها الظلال، ثم يضربها الضوء مرة أخرى، حين تنحرف بعيدة صوب الأفق. لقد لفحت الشمس هذه الصخور، وحطم المد والجزر العظيم المتواصل الجلاميدَ، وسحقها بقوّة، حتى فتتها إلى حجارة ملساء، سفعتها الشمس، على الشاطئ، حيث تخشخش وتغيّر أماكنها، تحت أقدام كل من يمشي عليها. تغمرني سكينة تجاه الحتميّة الوئيدة للتغيرات التدريجية التي تحدث في قشرة الأرض.. والشمس تلفح الصخرة، والجسد، والريح تنفش العشب والشعر، ثمة وعي بأنّ القوى الهائلة العمياء، المجهولة وغير الواعية، والقوى الحيادية سوف تدوم وتبقى، وبأنّ ذلك الكائن العضوي، الهشّ، المخلوق على نحو خارق، الذي يفسّر تلك القوى، ويمنحها المعنى، سوف يرتحل قليلًا، ثمّ يتداعى، يسقط، ويتحلّل في النهاية ترابًا مجهولًا، بلا صوت، وبلا وجه، وبلا هويّة.

خرجت من هذه التجربة كاملة ونقيّة، وقد تغلغلت الشمس في كل ذرّة من كياني، وطهّرتني البرودة القارصة للماء المالح، ناشف جسدي وأبيض بالسكينة الهنيئة التي تغمرني منبعثة من المكوث بين الأشياء البدائية.

وينبثق، من هذه التجربة أيضًا، إيمان بأن أعود إلى عالم إنسانيّ من رغائب صغيرة وتفاهة مضللة. إيمان، ساذج وبريء، ولدته، كما هو، البساطة المتناهية للطبيعة. إنه شعور بأنَّ ثمة يقينًا وجمالًا نادرين في الحياة التي يمكن تقاسمها علانيةً، في الريح وأشعة الشمس، مع إنسان آخر يؤمن بالمبادئ الأساسية ذاتها، وبصرف النظر عن سلوك الآخرين والأفكار التي يؤمنون بها.


سيلفيا بلاث مع أبنائها

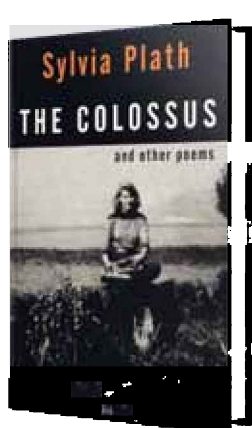
١٩٥٢ م

يا إلهي، لو كان ثمة وقت اقتربت فيه من الرغبة في الانتحار، فهو هذه اللحظة، والدم الأَرِقُ، الدائخ، يسري في عروقي، والهواء الرمادي طافح بالمطر، والرجال الصغار الملعونون عبر الشارع يطرقون على السقف بالمعاول والفؤوس والأزاميل، وذَفَرُ القطران؛ الذَفَرُ الجهنمي اللاذع.. إنني خائفة. لست قوية، إنني جوفاء.. أريد أن أقتل نفسي، أن أهرب من المسؤولية، أن أزحف عائدة بوضاعة إلى الرحم. لا أعرف من أنا، ولا إلى أين أذهب.. إنني أجلس هنا الآن، أكاد أبكي، خائفة، ناظرة إلى الإصبع الذي يكتب خيبتي الجوفاء على الجدار، ويلعنني.

الواقع هو ما أصنعه. هذا ما قلت: إنني قد آمنت به. ثم أحدق في الجحيم التي أتمرّغ فيها، الأعصاب مشلولة، والأفعال باطلة - الخوف، والحسد، والكراهية: كل المشاعر المزعجة

للاطمأنينة التي تنخر نفسيّتي المرهفة. الوقت، والتجربة: الموجة العملاقة، الموجة المَدِيّةُ الكاسحة تغمرني، فأغرق، أغرق. أنَّى لي أن أجد الديمومة، تلك الصلة المستمرة مع الماضي والمستقبل، ذلك التواصل مع الكائنات البشرية الأخرى التي أحنّ إليها؟ هل لي أن أقبل، بكل أمانة، إجابةً زائفة محتومة؟ أنّى لي أن أسوِّغ، وكيف لي أن أبرّر ما تبقى من حياتي؟

وها هي مغالطة الوجود: فكرة أن يكون المرء سعيدًا إلى الأبد وأن يهرم في مقام معلوم أو سلسلة من الإنجازات. لماذا انتحرت فيرجينيا وولف؟ أو سارة تيزديل أو النساء الباهرات الأخريات؟ هل كُنّ عُصابيّات؟ هل كانت كتاباتهن (آه، أيها الكلام المرعب) تعليةً لرغائبهن الفطرية العميقة؟ لو أنني أعرف، فحسب. لو أنني أعرف، فحسب، كيف أجعل أهدافي، ومتطلباتي في الحياة، ذات مقاصد سامية! إنني في مقام فتاة عمياء تلعب بمسطرة لوغاريتمات القيم. إنني الآن في حضيض قواي الحاسبة.



أنتِ معلقة على صليب القيود التي تفرضينها على نفسك. لا يمكن تغيير اختياراتك العمياء؛ إنها الآن نهائية ولا رجعة عنها. لقد كانت لديك فرص، فلم تغتنميها، وها أنتِ تتمرّغين في خطيئتك الأصلية؛ القيود التي تفرضينها على نفسك. حتى إنك لا تستطيعين العزم على التمشّي في الريف: ولست متأكدة من أن ذلك مهرب أو علاج منعش لحبس نفسك في غرفتك طيلة النهار. لقد ضيّعت كل مسرّات الحياة. أمامك صف كبير من الأزقة المسدودة. وها أنتِ تديرين ظهرك لحياة الإبداع، ولا تتشبثين بها، يائسة، على نحو ما، وعن سابق إصرار ما. إنك تصبحين ماكينة محايدة. لا تستطيعين الحُبّ، ولا حتى لو عرفت كيف تشرعين في الحبّ. كل فكرة شيطان، جحيم- لو استطعت القيام بأشياء كثيرة مرة أخرى، آه، لأنجزتها على نحو مختلف! تريدين العودة إلى موطنك، إلى الرّحم. إنكِ لتنظرين إلى العالم وهو يصفق بابًا إثر بابٍ في وجهك، بقوّة، وصفاقة. لقد نسيتِ السرَّ الذي عرفتِه، ذات مرّة، آه، ذات مرّة؛ أن تفرحي، وتضحكي، وتفتحي الأبواب.

إنني خائفة. لست قوية، إنني جوفاء.. أريد أن أقتل نفسي، أن أهرب من المسؤولية، أن أزحف عائدة بوضاعة إلى الرحم. لا أعرف من أنا، ولا إلى أين أذهب.. إنني أجلس هنا الآن، أكاد أبكي، خائفة، ناظرة إلى الإصبع الذي يكتب خيبتي الجوفاء على الجدار، ويلعنني

١٩٥٣ م

انظر إلى ذلك القناع البشع الميت هنا ولا تنسه. إنه قناع طبشوري بسمّ مميت ناشف خلفه، كملاك الموت. إنه القناع الذي كُنْتُهُ في هذا الخريف، ولا أريد أن أكونه البتّة مرة أخرى. الفم المتبرّم الحزين، والعينان الباهتتان، الضجرتان، الخدرتان، الخاليتان من المشاعر: أعراض الخراب القبيح في داخلهما.

١٩٥٦ م

قصيدة:

غضب عنيف وهائج- ثلج بارد: سديم مستنقعات كثيف أبيض- المصابيح تتدلى. بقع معتمة. ساكنة.. ساكنة.. أوراق أشجار متجمدة. شحرور أحدب: غضب -«ثانية أخرى، وهسيس القطط سوف ينتشر». الإحاطة بالغضب الساحق الخانق- المشي في عالم أبيض فارغ- رمز الانقطاع عن الرؤية العادية الواضحة- الهيجان العبثيّ. القيود الإنسانية ضدّ القوّة المرمريّة العظيمة المترامية للبرد، والثلج، والنجوم، والعتمة- أقحوانات مندثرة: بيضاء في الرأس، ومتذكّرة من الصيف- إنها تضعها على سويقات جرداء ناشفة- مشهد تبايُنٍ مشرق، العبور القطبي للموسم، والطقس- سناسل حجرية سوداء- منظر طبيعي موحش- قطّ أسمر، نار فحم حمراء، وجنات محترقة، قط أسفل منزل الفحم- زرازير تلتقط جذاذات الشحم- وشمع متجلّد- عالم الطبيعة الحيادي، الرحب والأبيض، ضدّ الشرارة الصغيرة والعنيقة للمشيئة.

المصدر: «يوميات سيلفيا بلاث»، دار: أنكر بوكس، في الولايات المتحدة، عام ١٩٩٨م.

حكاية بابل مع غوركي..

البحث عن الجمال المنشود في الحياة

إسحاق بابل

مكسيم غوركي



جودت هوشيار كاتب ومترجم عراقي

في شتاء عام ١٩١٦م وصل العاصمة الروسية القديمة «بطرسبورغ» كاتب ناشئ اسمه إسحاق بابل، في الحادية والعشرين من عمره، قادمًا من مدينة أوديسا الواقعة على البحر الأسود. كان متوسط القامة، ممتلئ الجسم، يرتدي نظارات طبية دائرية سميكة. وكان قد نشر عدة قصص في المجلات المحلية في أوديسا، لكنها لم تلفت إليه الأنظار، وأدرك أن الشهرة الحقيقية، إنما تنطلق من عاصمة الإمبراطورية لا من أطرافها، هنا في بطرسبورغ تصدر المجلات الأدبية الشهيرة، وتتصارع فيها شتى التيارات الفنية والأدبية، حيث يعيش ويعمل كبار الكتّاب والشعراء الروس.

أخذ الشاب يتجول في أنحاء المدينة، ويرتاد مقاهيها الأدبية الصاخبة، حيث يقرأ الأدباء على الحاضرين قصائدهم وقصصهم القصيرة أو مقاطع مثيرة من رواياتهم، ويزعم كل واحد منهم أنه مؤسس ورائد مذهب أدبي حداثوي جديد. كان شتاء ذلك العام قارس البرودة، لكن الشاب القادم من مدينة الشمس -التي يطلق عليها كتّابها وشعراؤها اسم مرسيليا الأوكرانية- لم يكن يحفل بالبرد ويشق طريقه في شوارع العاصمة الغارقة تحت أكوام الثلوج من دون أن يلبس أي معطف. كان لديه مثل هذا المعطف، لكنه لم يكن يلبسه عن عمد. يحمل معه نصوصَ عدةِ قصصٍ قصيرة جريئة واستفزازية للذائقة الأدبية السائدة إبان العهد القيصري المتأخر. هذا ما يحدثنا عنه بابل نفسه في سيرته الذاتية المعنونة: «البداية».

قصص جديدة في مضامينها وأسلوبها الاختزالي، وإيقاعها. نثر فني أشبه بالشعر باستعاراتها الجميلة، وصورها الفنية النابضة بالحياة. تخترق التابوهات، التي لم يكن كاتب آخر يتجرأ على الاقتراب منها. قصص حب لا تخطر على البال، ولا تشبه قصص الحب عند الكُتاب الروس الكلاسيكيين منهم والمحدثين. كان الشاب الأوديسي يطرق أبواب المجلات الأدبية لكن من دون

لولا غوركي لما عرف الأدب الروسي والعالمي عشرات الكتّاب المبدعين. وفي مقدمتهم إسحاق بابل، أحد أنبغ أساتذة فن القصة القصيرة في القرن العشرين

جدوى. لم يكلف أي رئيس تحرير نفسه عناء إلقاء نظرة على قصص كتَبَها شاب أوديسي مغمور، وإن فعلها كان يشعر بالاشمئزاز منها؛ لأنها تتناول ما هو مستور في المجتمع، لا ينبغي للأدب أن ينتهكه. رئيس تحرير إحدى المجلات أرسل له مع (البواب) روبلًا واحدًا. وقال رئيس تحرير مجلة أخرى: إن هذه القصص محض هراء، وإن حماه يمتلك مخزنًا للحبوب، وعرض على بابل العمل في هذا المخزن بصفة كاتب مبيعات. لكن الشاب الباحث عن المجد الأدبي رفض هذا العرض بإباء، وقال لنفسه: «من الأفضل أن أتشرد وأجوع أو أدخل السجن من أن أقبع عشر ساعات في اليوم في مكتب للقيام بأعمال روتينية مملة. حكمة أجدادي راسخة في ذهني: لقد خلقنا -نحن البشر- للاستمتاع بالعمل الخلاق، والكفاح، والحب».

لا خيار سوى غوركي

أدرك بابل أن لا خيار له سوى الذهاب إلى مكسيم غوركي الذي كان يصدر مجلة ثقافية معارضة باسم «ليتوبيس» أي «الوقائع»، وتضم هيئة تحريرها نخبة من الأدباء والنقاد والفلاسفة والمفكرين الروس المعروفين. كانت مجلة رصينة اكتسحت السوق خلال أشهر عدة، وأصبحت أكثر المجلات انتشارًا وتأثيرًا. توجه الكاتب الأوديسي الشاب إلى مقر المجلة، بقلب واجف وقد تملّكته الرهبة من لقاء الكاتب الشهير.

في غرفة الانتظار تجمع جمهور غير متجانس من شتى الفئات الاجتماعية، لا يجمعهم سوى عشق الأدب: سيدات المجتمع الراقي، والصعاليك، وموظفو التلغراف، ورجال الدين الرافضون للطقوس الأرثوذكسية، وعدد من

العمال البلشفيك، حيث كان من المقرر أن يلتقي الجميع مكسيم غوركي. وما إن حلت الساعة السادسة حتى فتح الباب ودخل غوركي بقامته الفارعة. كان أشبه بهيكل عظمي ضخم، نحيفًا وقويًّا. عيناه زرقاوان، ويلبس بدلة أجنبية واسعة بعض الشيء، لكنها تبدو أنيقة ورائعة على جسده الممشوق. جاء غوركي كعادته في الوقت المحدد تمامًا، فقد كان طوال حياته وفيًّا لهذا الانضباط والدقة. قُسِّم جمهور المنتظرين إلى مجموعتين: الأولى: تضم أولئك الذين جاؤوا لاستلام أعمالهم وعليها ملاحظات غوركي وقراره النهائي بصدد مدى صلاحيتها للنشر في المجلة. والثانية الأشخاص الذين جلبوا معهم مخطوطات أعمالهم لغرض تسليمها إليه. توجه غوركي في البداية إلى المجموعة الأولى. كانت خطواته خفيفة ورشيقة، وهو يحمل بيده دفاتر كتب على بعضها ملاحظات أكثر من نص المؤلف نفسه. تحدث طويلًا مع كل واحد منهم. كان يُصيخ السمع إلى كلام محدثه، ويعبر عن رأيه على نحو مباشر وصارم، مختارًا الكلمات التي عرف هؤلاء قوتها في وقت لاحق، عندما قطعت طريقًا طويلًا إلى قلوبهم، وظلت راسخة في أذهانهم طوال حياتهم.

عندما انتهى غوركي من الوجوه المعروفة له من المقابلة السابقة، توجه إلى المجموعة الثانية، التي كانت تضم أصحاب النصوص الجديدة. وأخذ يجمع المخطوطات. ويقول بابل: «تطلع إليّ غوركي للحظة خاطفة. كنت في ذلك الوقت فتًى يافعًا، ممتلئ البدن، خليطًا غير مختمر من أفكار تولستوي والاشتراكي- الديمقراطي. لم أكن أرتدي معطفًا، لكنني كنت مسلحًا بالنظارات... كان ذلك في يوم الثلاثاء. أخذ غوركي الدفاتر الجديدة، وقال: «تعالوا يوم الجمعة لاستلام الإجابات». وأثار ذلك دهشة بابل، فقد كانت المخطوطات تبقى لدى إدارات المجلات، شهورًا عدة، وربما للأبد».

عاري القدمين يسير فوق المسامير

في يوم الجمعة كانت هناك مجموعة جديدة في الانتظار، مثلما في المرة السابقة. وكانت تضمّ أميرات، ورهبانًا، وضباط بحرية، وطلابًا. حين دخل غوركي الغرفة، ألقى على بابل نظرة عابرة، لكنه تركه ينتظر للأخير. غادر الجميع وبقي غوركي وبابل، الذي شعر -كما يقول- كأنه سقط من كوكب آخر. دعاه غوركي إلى مكتبه. الكلمات التي سمعها هناك قررت مصيره الأدبي. قال له غوركي: «هناك مسامير صغيرة، وأخرى كبيرة بحجم إصبعي -ولوّح بسبابته قريبًا من عيني بابل- إصبع طويل، وقوي، لطيف الطراز -مسار الكاتب مليء بالمسامير الكبيرة غالبًا. وعلى الكاتب أن يسير فوقها عاري القدمين وهو ينزف دمًا غزيرًا. ومن سنة إلى أخرى يزداد تدفق الدم على نحو أقوى. أنت إنسان ضعيف- سيشترونك ويبيعونك. سيضعون أمامك عقبات، وسيخدعونك، إلى أن تتلاشى، لكنك ستتظاهر أنك شجرة مزهرة. عبور هذا المسار للإنسان الصادق، وللكاتب الصادق، وللثوري الصادق، شرف عظيم. أباركك على هذا الطريق سيدي».

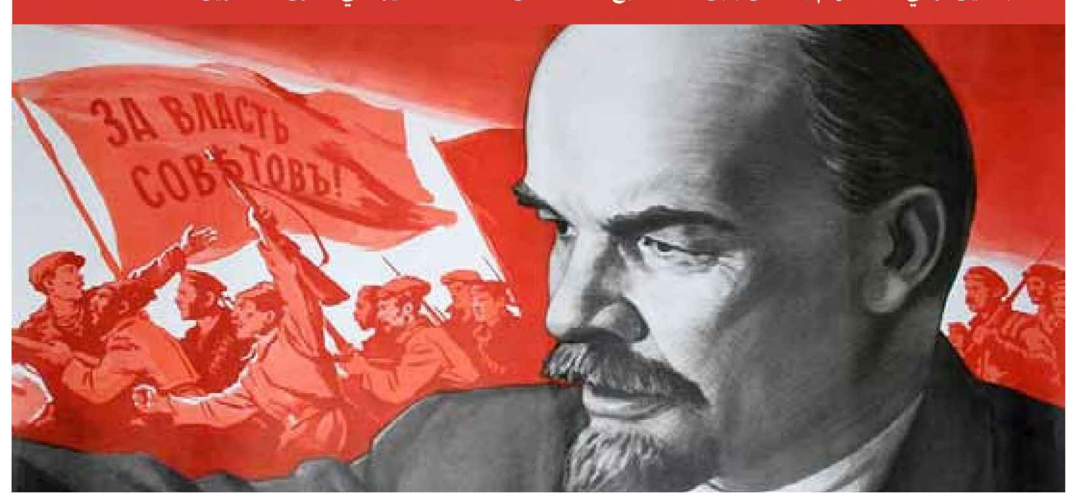
ويقول بابل: «حقًّا لم يكن ثمة في حياتي، ما هو أكثر أهمية من تلك الساعة التي قضيتها في مقر مجلة (ليتوبيس). وعندما خرجت من البناية، فقدت الإحساس الجسدي بكياني. ركضت في البرد الحارق. ومضيت ثملًا، وتائهًا، أهذي في شوارع العاصمة الفسيحة الخضراء المفتوحة على السماء المظلمة البعيدة. ولم أسترجع رشدي إلا عندما تركت ورائي النهر الأسود والقرية الجديدة في أطراف المدينة». مضى نصف الليل قبل أن يرجع الشاب الأوديسي الحالم، إلى غرفته في شقة تعود إلى أحد المهندسين. كان بابل قد استأجر الغرفة من زوجة المهندس، وكانت امرأة شابة قليلة الخبرة. وحين عاد زوجها من عمله ونظر إلى الشاب الغريب، أمر زوجته أن تأخذ من المدخل المعاطف والقبعات، وأن تقفل الباب بين غرفة المستأجر المشبوه وغرفة الطعام. رجع بابل إلى الشقة ليلًا، وعندما دخل رأى المشجب في مدخل الشقة خاليًا من المعاطف والقبعات التي تعلق عليه في العادة. كانت روح بابل تغلي وتسكب عليه حرارة الفرح وتستبد به مطالبة بالخروج. لم يكن أمامه من خيار سوى أن يقف في المدخل مبتسمًا لشيء ما، ثم فتح فجأة باب غرفة الطعام. كان المهندس وزوجته يشربان الشاي. وعندما رأياه في هذا الوقت المتأخر اصفرّ وجهاهما. توقع المهندس الشر من القادم الجديد، واستعد أن يبيع حياته غاليًا. خطا بابل خطوتين نحوه، وقال للزوجين: إن مكسيم غوركي وعد بنشر قصصه في مجلته الشهيرة. وأدرك المهندس أنه أخطأ حين اعتبر الشاب الغريب شخصًا شريرًا. جلس بابل أمام المائدة، وسحب نحوه كوب شاي ساخن، وقال: سأقرأ لكما بعض قصصي، تلك التي وعدني غوركي بنشرها.

الثورة البلشفية تنقذهما من المحاكمة

ظهرت قصتان لبابل على صفحات المجلة في عدد نوفمبر عام ١٩١٦م، وهما: «إيليا إيساكوفيتش ومرغريتا بروكوفيفنا» و«ماما، ريما، آلا». أثارت القصتان اهتمام القراء والسلطة القضائية، التي وجّهت إلى بابل وغوركي ثلاث تهم في آنٍ واحد. وهي: نشر البورنوغرافيا، وانتهاك المقدسات، ومحاولة قلب نظام الحكم القائم. ولكن ثورة فبراير ١٩١٧م أنقذتهما من المحاكمة التي كانت ستجري في شهر مارس. ويقول بابل عن تلك المحاكمة متهكمًا: «إن المحاكمة لم تُجرَ لأن الشعب ثار من أجلي، وأحرق ليس ملف قضيتي فقط، بل بناية المحكمة بأسرها». اجتذبت القصتان اهتمام القراء والنقاد، وأصبح اسم بابل معروفًا إلى حد ما. وواصل الكاتب الشاب كتابة قصص جديدة، حيث كان يكتب قصة واحدة كل يوم ويعرضها على غوركي، الذي كان يقرأ القصة بتمعن، ثم يقول: إنها غير صالحة للنشر. وتكرر ذلك مرات عدة. وأخيرًا تعب كلاهما. وقال غوركي بصوته الجهوري الأجش: «إنك تتخيل أشياء كثيرة تقريبية؛ لأنك لا تعرف الحياة بعد. عليك التوجه إلى الناس، ومعرفة الواقع، واكتساب تجربة ذاتية تساعدك في فهم الحياة، قبل أن تكون قادرًا على كتابة قصة جيدة».

أفاق بابل في صباح اليوم التالي ليجد نفسه -بمساعدة غوركي بطبيعة الحال- مراسلًا لصحيفة لم تولد بعد، مع مئتي روبل في جيبه. لم تولد الصحيفة قط، لكن الروبلات المنعشة كانت ضرورية له. استمرت رحلة بابل في خضم الحياة سبع سنوات (١٩١٧- ١٩٢٤م) كان في أثنائها جنديًّا في الجبهة الروسية - الرومانية إبان الحرب العالمية الأولى، ومراسلًا حربيًّا في فرقة «الفرسان الحمر»، وموظفًا في مفوضية التعليم، ومديرًا لدار نشر في أوديسا، ومندوبًا لبعض الصحف في بطرسبورغ وتبليسي. قطع كثيرًا من الطرق، وشاهد كثيرًا من المعارك. وكان طوال تلك السنوات يكتب ويطوّر أسلوبه. ويجرب التعبير عن أفكاره بوضوح واختصار. وبعد تسريحه حاول نشر نتاجاته، وتسلّم من غوركي رسالة يقول فيها: «ربما الآن يمكنك أن تبدأ».

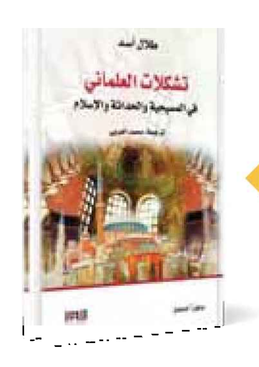
كان غوركي مفعمًا بالحماس للإبداع البشري والزيادة المستمرة مهما يكن الأمر في عدد الأشياء الجميلة والمنشودة في الحياة، ويبحث عن الموهوبين. يتابع محاولاتهم في الكتابة الإبداعية، ويقرأ نصوصهم بصبر وتمعّن، ويشير إلى نقاط الضعف فيها، ويرشدهم ويرعاهم بالنصح والإرشاد، سواء في أثناء اللقاءات المباشرة أو من خلال الرسائل المتبادلة معهم، وهي حالة نادرة إن لم تكن الوحيدة في تاريخ الأدب العالمي. كان يتعذب عندما يرى الإنسان الذي كان يتوقع منه كثيرًا يخيب ظنه. وكان سعيدًا يفرك يديه من الفرح، ويغمز للعالم، وللسماء، وللأرض، عندما تتحول الشرارة إلى شعلة ملتهبة. ولولا غوركي لَما عرف الأدب الروسي والعالمي عشرات الكتّاب المبدعين. وفي مقدمتهم إسحاق بابل، أحد أنبغ أساتذة فن القصة القصيرة في القرن العشرين.



الكتاب: تشكلات العلماني في المسيحية والحداثة والإسلام

المؤلف: طلال أسد المترجم: محمد العربي

الناشر: دار جداول

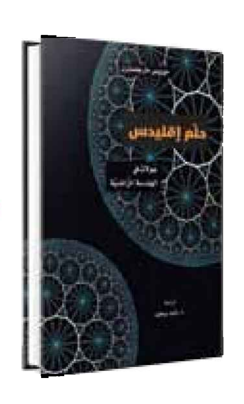


لا يقع هذا الكتاب مباشرةً ضمن الأدبيات التي تتناول ثنائيات العلمانية والدين، والدين والدولة الحديثة. فموضوعه الرئيس عن الكيفية التي تشكّل ويتشكّل بها العلماني في سياقات زمانية ومكانية متباينة ومتشابكة في آنٍ. يبدأ طلال أسد بحثه عن العلماني بطرح سؤال تحريضي عما يمكن أن تكون عليه أنثروبولوجيا العلماني. ومن هذا الأساس يستكشف الكتاب المفاهيم والممارسات والتشكُّلات السياسية للعلمانية، بالتأكيد على التحولات التاريخية التي شكّلت التوجهات والحساسيات العلمانية في الغرب والشرق الأوسط الحديثين.

الكتاب: حلم إقليدس

المؤلف: موريس مارجنسترن المترجم: رشيد برهون

الناشر: كلمة للترجمة

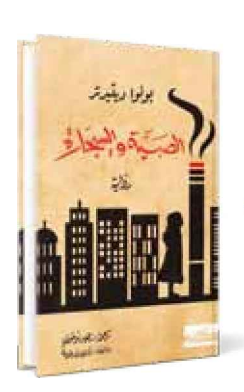


يدعونا الكاتبُ إلى رحلة في تاريخ الرياضيات وفي سِيَر بعض علماء الرياضيات، متوقّفًا خاصة عند حقبة اكتشاف هندسة القَطْع الزائد التي ساعدت على فهم النظام الداخلي للشبكة العنكبوتية، وشكّلت مصدر إلهام لعلماء الرياضيات وللفنانين والإعلاميين. ويتناول علاقة إقليدس بهندسة القطع الزائد وإسهامات علماء الرياضيات في بناء صرح هذا المَبْحث الجديد، ومن أشهرها نموذج العالِم الرياضي «بوانكاريه»، ويعرّف الكتاب بالمكانة التي تحتلُّها مفاهيمُ الهندسة الإقليدية داخل هذه الهندسة الجديدة. ويركز الكاتب أيضًا على العقبات التي يواجهها البحث العلمي، وتجارب العلماء في الصمود أمام هذه العقبات وتذليلها.

الكتاب: الصبية والسيجارة

المؤلف: بونوا ديتيرتر المترجم: زهير بوحولي

مراجعة: رمزي بن رحومة الناشر: دار مسكيلياني

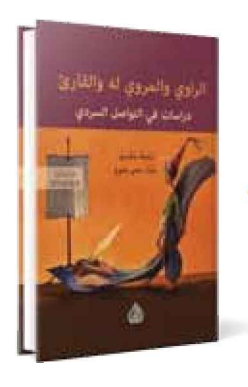


هذه الرواية نُشرت سنة ٢٠٠٥م، ومع ذلك فقد بلغت حد التنبؤ العام والتفصيلي أحيانًا، بما سيحدث في سوريا مثلًا في السنوات الأولى من العشرية الثانية؛ إذ يصور الكاتب مشاهد لهو الإرهابيين السينمائي بضحاياهم مسجلًا سبقًا سرديًّا وحدسيًّا لما سيشاهده العالم بأسره بعد ذلك على شاشات التلفاز. تنقذ سيجارة حياة محكوم عليه بالإعدام فيخرج من غياهب السجن إلى ساحات المجد والشهرة بدعم من لوبيات صناعة التبغ، وتقلب سيجارة حياة موظف رأسًا على عقب فيتهاوى إلى الدرك الأسفل. وبين هذا وذاك رسائل عدة يبعث بها الكاتب: إدانة النفاق الاجتماعي إذ يكرس شعارات «العناية بالطفولة» محل «الأفكار الشمولية» والدعوة إلى الاهتمام بأنموذج بشري كاد يلفه النسيان: الرجل الكهل المنتج، تتغذى الإنسانية من لحم كتفيه ولا يغنم غير الإهمال.

الكتاب: الراوي والمروي له والقارئ، دراسات في التواصل السردي

المؤلف: مجموعة من المؤلفين ترجمة وتقديم: بشار سامي يشوع

الناشر: دار الرافدين

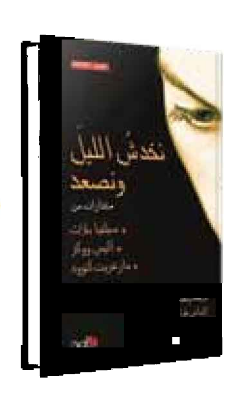


يقول (بول أوستر) في حوار معه في جريدة «لوموند»: «هنالك في حياتي فصل كبير بيني وبين الشخص الذي يكتب الكتب؛ ففي حياتي أعرف تقريبًا ما الذي أفعله، ولكن عندما أكتُب أشعر تمامًا بالضياع ولا أعرف من أين تأتيني هذه القصص». وهو ما يؤشر لانبثاق الأعمال الأدبية من الأنا العميقة غير الواعية للكاتب، والفرق الواضح بين الأنا اليومية وتلك المبدعة. يناقش الكتاب أفكارًا حول صوت الراوي والتماهي مع القارئ وأشكال التواصل معه، فضلًا عن الهوية المزدوجة للراوي والمروي له عبر أعمال كتاب عالميين. تُسجل ترجمة هذه الدراسات إضافة تطبيقية مهمة في فهم وتحليل المبنى السردي للأعمال الأدبية.

الكتاب: نخدشُ الليلَ ونصعد

سيلفيا بلاث، وأليس ووكر، ومارغريت أتوود

ترجمة: إلياس فركوح الناشر: دار أزمنة

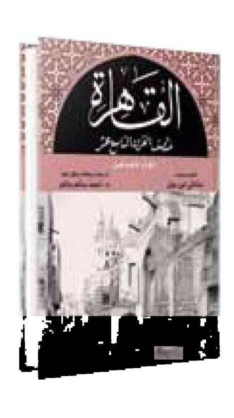


ليس من سببٍ واحد أدّى إلى «تكوين وصَفْر» هذا الكتاب، ضامًّا بين غلافيه مجموعة القصائد الأربع عشرة، العائدة إلى ثلاث شاعرات؛ اللهم سوى المحافظة عليها من التشتت (وربما التبدد) بين الصحف، والمجلات، والمواقع التي نُشِرت فيها أوّل مرّة، وفي أوقات متباعدة وسياقات مختلفة. هذا مبرري الصريح وراء إقدامي على جَمْع تلك القصائد/ النصوص. ربما لا يعثر القارئ على ما يجمع بين عوالم الشاعرات الثلاث، إذا ما اكتفى بقصائدهن المنشورة في هذا الكتاب، وربما يجتهدُ فيجدُ قواسم مشتركة. لكنه، وفقًا لشتّى الاحتمالات الممكنة، قد يخلقُ بفعل قراءته الخاصّة موضوعات صغرى تناثرت في معظم تلك القصائد؛ عندها نراه يجتهدُ فيعاينها ملمحًا موَحِّدًا لهنَّ.

الكتاب: القاهرة منتصف القرن التاسع عشر

المؤلف: إدوارد وليم لين المترجم: أحمد سالم سالم

الناشر: الدار المصرية اللبنانية

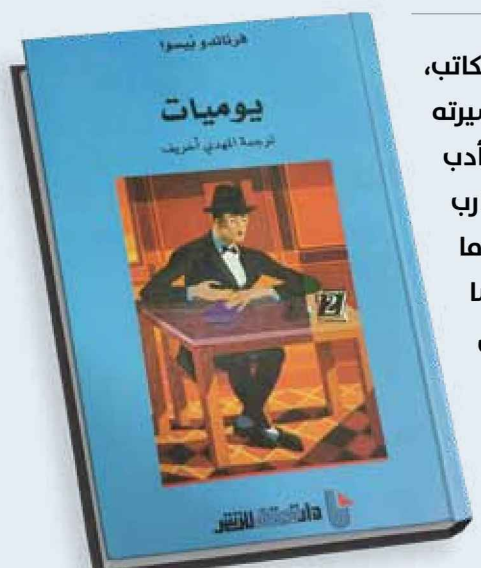


يدفعنا إدوارد وليم لين للعيش في مصر القديمة والتماهي مع كل تفاصيلها وحكاياتها بداية من النشأة بعد الفتح العربي حتى عام ١٨٤٧م، ذلك التماهي الذي عاشه لين بشكل فعلي مع القاهرة القديمة وحضارتها في عام ١٨٣٣م حين استقر بشكل رئيسي في القاهرة، وتحت اسم منصور أفندي الذي أطلقه عليه المصريون عاش حياتهم وارتدى زيهم وجاور عمائرهم الأثرية، بعد ثلاث رحلات إلى مصر مسح فيها وليم لين البلاد مسحًا كاملًا، واتصل بمن استطاع من العلماء، ونسخ ما يستطيع الوصول إليه من المواد في آلاف الصفحات، وبذل قصارى الجهد في الوصول إلى المخطوطات الأصلية الملحقة بمكتبات المساجد وغيرها، استطاع لين أن يقدم مجموعة متميزة جدًّا من الكتب منها: «المصريون المحدثون»، وكتاب «وصف مصر».

الأدب والحياة

قراءة في يوميات فرناندو بيسوا

صدوق نور الدين ناقد مغربي



يرسم «أدب اليوميات» صورة عن حياة الكاتب، وبخاصة في الحالات التي يغفل فيها عن تدوين سيرته الذاتية. ويحدث، تحقق الجمع بين الكتابة في أدب السيرة، واليوميات، والمذكرات والرسائل، علمًا بالتقارب أو التجاور الذي يَسِم هذه الأجناس الأدبية -إذا حق- ما دام المنطلق الرئيس تشكيل صورة عن الذات، وأيضًا التفاوت المتمثل في الخاصات التي يتفرد بها كل جنس عن الآخر. فاليوميات التي تهمنا -أساسًا- يتحقق التركيز فيها على مكون الزمن؛ إذ يذهب الباحث الفرنسي «جورج ماي» في كتابه «السيرة الذاتية»، إلى كون مفهوم اليوميات يتحدد في الكتابة يومًا بيوم. واللافت أن من أبرز التجارب الإبداعية في «أدب اليوميات» يوميات: «أناييس نن»، «سلفادور دالي»، «كافكا» و«تشيزاري بافيزي». أمّا عربيًّا فتستوقفنا «يوميات نائب في الأرياف» (توفيق الحكيم)، و«جان جنيه في طنجة» (محمد شكري)، و«خواطر الصباح» (عبدالله العروي)، و«يوميات سرير الموت» (محمد خير الدين)، و«يوميات ميونيخ» (حسونة المصباحي).

نشرت يوميات الشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا في عام (٢٠٠٧م) بالبرتغال، وهي اليوميات التي أقدم الشاعر المهدي أخريف على ترجمتها (دار توبقال/٢٠١٧م)، وكان فيما سبق أسهم في ترجمة كتابه اللافت «اللاطمأنينة» (المركز الثقافي العربي/٢٠١٥م). ويبدو للمتلقي الحصيف، أن الصوغ الذي أنجز في ضوئه كتاب «اللاطمأنينة» يوحي في قسم بالكتابة اليومياتية التي تتجلى في الرهان على الشذرية وكثافة الاختصار، بعيدًا من سرد التفاصيل.

وتغطي يوميات «فرناندو بيسوا» السنوات من (١٩٠٦م) إلى (١٩١٥م)، علمًا بأنه يحدث ألا يدوّن كاتب اليوميات شيئًا عن سنة؛ إما لعامل النسيان، أو القيمة الممنوحة للحدث. بيد أن ثلاث خاصات وسَمَت هذه المذكرات مثلما ورد في مقدمة المترجم «المهدي أخريف»:

الخاصة الأولى: تتمثل في تشميل اليوميات جوانب دقيقة من حياة بيسوا المبكرة طالت مستواه الدراسي وتكوينه الثقافي.

الخاصة الثانية: كون منجز اليوميات صِيغَ في جانب منه باللغة الإنجليزية: «لقد كتبت أجزاء عديدة من هذه اليوميات بالإنجليزية في الأصل. وهي لغة الدراسة والتكوين في جنوب إفريقيا». (المقدمة).

الخاصة الثالثة: تتمظهر فيما طبع اليوميات من انفتاح

وتجاور لأكثر من نوع كتابي: الخطاطات، والملاحظات، والبيوغرافيا والببليوغرافيا. واللافت أن هذا التجاور طالعنا في رسائله التي ظهرت مؤخرًا، والدالة على روافده الثقافية وتعدد حقول الكتابة شبه الموازية لتعدد الأسماء التي كان يحملها، ولئن كان المهيمن الإبداع الشعري. «أنا شاعر محفز بالفلسفة، ولست فيلسوفًا ذا مزايا شعرية، مفتتن أنا بملاحظة جمال الأشياء، وبرسم اللامرئي والمتناهي الصغر مما يميز الروح الشعرية للكون... وذلك لأن الشعر دهشة وحيرة، مثل كائن سقط من السماء ثم تأكد أثناء سقوطه ذاهلًا من سقطته». (ص/٨)

***

ويمكن القول بأن المعنى الذي تعمل هذه اليوميات على إنتاجه يتحكم فيه منطق الزمن من حيث التتابع الموازي -على السواء- لما تعرفه الشخصية من تحولات نفسية وفكرية. من ثم يحق تصنيف مستوياته إلى ما يرتبط بالتكوين، والتثقيف، والإبداع والجانب النفسي والإنساني.

أ. التكوين: يحيل عليه الجانب الدراسي، ويتمثل في تنوع واختلاف المواد التي يتحقق دراستها. واللافت أن اليوميات المدونة بصدد هذا المستوى، ترتبط -كما سلف- بالمراحل المبكرة في حياة الشخصية: «سنة دراسية عليا. درس جغرافيا بالإنجليزية». «حضرت درس الفرنسية». «درس في التاريخ رتيب، وإن كان راموس (الأستاذ) مسليًا جدًّا» «درس في فقه اللغة».

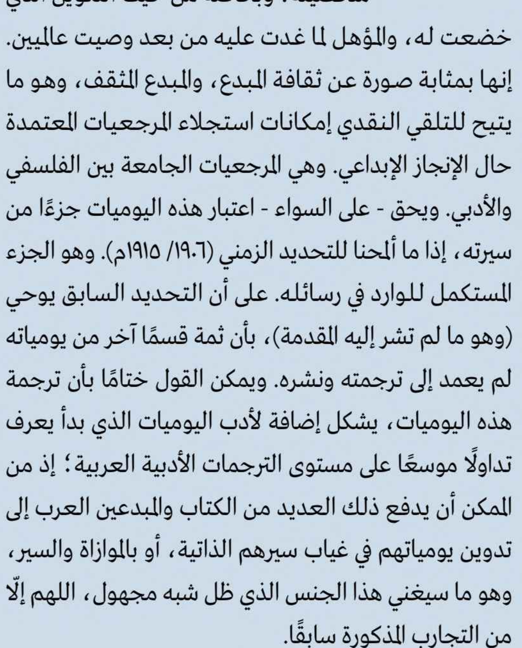
ب - التثقيف: ويركز فيه على الجانب الفلسفي قديمه وحديثه، من دون الغفل عن الأدبي. وكأن «بيسوا» في هذا المستوى يعي مطلق الوعي بأن ما يثير عملية التفكير ويخلف قلق السؤال، هو الرهان على المرجعية الفلسفية التي تقتضي توظيف الحس النقدي كتعليق، وإبداء ملاحظات واستخدام في سياق عملية الإنجاز الإبداعي: «لم أذهب إلى الجامعة. كنت في المكتبة أقرأ الأورغانون لأرسطو». «في المكتبة، قرأت ويبر، تاريخ «الفلسفة الأوربية»، و«المدرسة الإيونية»، و«طاليس»، و«أنكسيمندر» و«أنكسيمينيس»: كتاب محكم. دونت ملاحظات». «ما زلت في عطلة. في المكتبة الوطنية بدأت بقراءة «نقد العقل الخالص» في الترجمة الفرنسية لبارني».

ت - الإبداع: يتحدد مفهوم الإبداع لدى بيسوا من خلال هذه اليوميات، في الاعتبار الذي يولي الأهمية للإبداع عن العيش. والأخير يفهم كمطلب جسدي حياتي، من ثم يورد «بيسوا» في هذه اليوميات سيرة الكتابة كنثر (نموذج مجموعة «الباب» المترجمة مؤخرًا).

وأيضًا ككتابة شعرية: «العيش ليس ضروريًّا. الإبداع هو الضروري». «واصلت كتابة «الباب»... وودت لو كتبت هذا بأسلوب أفضل. لكن قدرتي على الكتابة تلاشت». «بعد عودتي إلى المنزل خططت ليلًا لقصيدتين بالإنجليزية».

إن ما يَسِم مستوى الإبداع، التنوع. وسواء أتعلق بالنثر أو الشعر فلقد تفوق فيهما «بيسوا» بشكل كبير.

ث - الجانب النفسي والإنساني: ونستكشف انطلاقًا منه واقع الشخصية المبدعة ومعاناتها غياب الحب، واهتزاز ثقة الذات، وهو ما قد يتولد عنه التفكير في مصاير ومآلات (قد) تلحق الأثر السلبي على الشخصية: «أنا كائن خجول. لا يروقني إطلاع الآخرين على انشغالاتي».


فرناندو بيسوا

«لا محبوبة عندي ولا رفيقة حلوة عدا ما تجود به علي تخيلاتي المحبطة تمامًا في فراغ مطلق»، «بوسع المرء أن يعاني ببذلة حرير نفس ما يعانيه في كيس أو تحت غطاء ممزق»، «لكنني أعاني. أعاني حد الجنون».

***

يتضح مما أقدمنا عليه، أن يوميات فرناندو بيسوا، صورة جد دقيقة عن شخصيته، وبخاصة من حيث التكوين الذي خضعت له، والمؤهل لما غدت عليه من بعد وصيت عالميين. إنها بمثابة صورة عن ثقافة المبدع، والمبدع المثقف، وهو ما يتيح للتلقي النقدي إمكانات استجلاء المرجعيات المعتمدة حال الإنجاز الإبداعي. وهي المرجعيات الجامعة بين الفلسفي والأدبي. ويحق - على السواء - اعتبار هذه اليوميات جزءًا من سيرته، إذا ما المحنا للتحديد الزمني (١٩٠٦/ ١٩١٥م). وهو الجزء المستكمل للوارد في رسائله. على أن التحديد السابق يوحي (وهو ما لم تشر إليه المقدمة)، بأن ثمة قسمًا آخر من يومياته لم يعمد إلى ترجمته ونشره. ويمكن القول ختامًا بأن ترجمة هذه اليوميات، يشكل إضافة لأدب اليوميات الذي بدأ يعرف تداولًا موسعًا على مستوى الترجمات الأدبية العربية؛ إذ من الممكن أن يدفع ذلك العديد من الكتاب والمبدعين العرب إلى تدوين يومياتهم في غياب سيرهم الذاتية، أو بالموازاة والسير، وهو ما سيغني هذا الجنس الذي ظل شبه مجهول، اللهم إلّا من التجارب المذكورة سابقًا.

«كتاب النوم»

هيثم الورداني.. عندما تستيقظ الغفوة

طارق إمام كاتب مصري

ما الذي «يفعله» المرء حين ينام؟ هل يفعل شيئًا بالأساس أم أنه يستسلم لفعل آخر يسوقه ويُسيّره و«يجتزئه» مثل جملةٍ مقتطعة من صفحة اليقظة اليومية؟ أي «عبارة» هي ذلك النائم، وقد طفت وحدها بعيدًا من معجمها، خارج مفرداتها، بمعزلٍ عن حكايتها؟ وما الذي يمكن أن نتحدث عنه عندما نتحدث عن النوم؟ أي نص يشكّله ذلك «الهامش» القائم على السكون والصمت واللازمنية والمفتقر لأي نظامٍ علاماتي من تلك التي تتعرف بها الذات الإنسانية على وجودها، حيث لا موجودات ولا لغة؟



هل النوم، أساسًا، محاكاة لذلك الجانب الآخر الذي ينهض على طرف نقيض وندعوه اليقظة أم أنه استعارة تخفت علاقتها بالمرجع كلما التفتت إلى نفسها؟ هل هو تشويه أم فعل قطيعة كأن اليقظة هي موروثُه غير المرغوب فيه لكونه لا يلائم «حاضره»؟ أم أن النوم، في تأويل متطرف، هو اعتراض السكون على ضجيج العالم الذي لا يتحقق سوى بعينين مفتوحتين؟ ربما أخرج الكاتب المصري هيثم الورداني «كتاب النوم» (دار الكرمة، القاهرة) ليدحض هذه الثنائية الأخيرة خاصة، منطلقًا من فرضية أن «واقع النوم ليس واقعًا نقيضًا لواقع اليقظة، وإنما هو امتدادٌ له، ولكن بترتيب جديد». في كتاب الورداني ثمة اقتراب دقيق من ذلك العالم الغائب في شرطه الخاص، اقتراب يطمح لقراءةٍ لصيقة، على الرغم من أن من يكتب النوم هو بالضرورة شخص مستيقظ، وبالتالي فلن يتحقق الحلم المستحيل بكتابة من داخل النوم أبدًا. الورداني يُقدّم رؤيةً لذلك الانقطاع، الصمت الوجودي، بوجدان ناجٍ من النوم.

ترتيب الشعر

النومُ نص غير سردي، إنه يوقف خطية الزمن واطّراده: «النوم عاجز عن توليد وقائع، ناهيك عن الاحتفاظ بها. امتدادُ النوم وارتخاؤه يجعلان ما يمسك به يتسرب ثانيةً من بين أصابعه، يجعلانه عاجزًا عن مدّ خطوط أي سردية على استقامتها. النوم الذي تنقطع عنده السرديات ينتمي على الأرجح إلى ترتيب آخر غير عالَمي الحقيقة والاختلاق، ينتمي إلى ترتيب الشعر الذي هو حقائق مختلقة وخيالات واقعية». ربما لذلك قارب الورداني «النوم» ببنية فنية مشابهة، تنهض على سبعة

وثمانين مقطعًا قصيرًا متلاحقًا، لا يتجاوز أطولها صفحتين في كتاب صغير القطع وضيق المساحة تؤلفه مئة وأربع وثلاثون صفحة فقط. مقاطع لا يُسيّرها اطِّرادٌ خطِّيٌّ ولا فكرةٌ تنمو. الفكرة في هذا الكتاب تتمدد، وتوسّع من مداخلها، تاركةً سيل الأفكار المولّدة تتشكل مثل برَكٍ صغيرة متماسة، كل منها بوجود خاطف، وتاركةً القارئ يكتب نصه الخاص من خلالها. فالنوم، بخلاف اليقظة، ليس ذلك النص المشترك، الذي يمكن أن يجمعنا في نقطة على اختلاف اتجاهاتنا. النوم نص فردي تمامًا، يختلق فيه كل فرد تعبيره الصامت عن فرديته ووجوده الذي لا سبيل إلى اقتحامه. مقاطع كثيفة، مثل تأملات تومض وتنطفئ في فيض لاهث، كأن اليد تدوّنها على عجل خشية أن يباغتها النوم، وربما خشية أن تباغتها اليقظة. رغم ذلك، تُراوِح طبيعة المقاطع لتؤلِّف بنية نص يحاول أن يحاكي الشهيق والزفير لجسد ساكن يمور بالعوالم. يبدو الورداني كما لو كان منتبهًا لجسد كتابه بحيث يصبح في الإجمالي محاكاةً لإيقاع النائم، يعلو بطنه وينخفض، يتلقى النفس ويردّه، قد يتلفظ بهمهمات من مونولوغ غائم قُمِع في اليقظة، يراوح بين الحياة لكونه على قيدها والموت لكونه أقرب لصمته وظلمته. في «كتاب النوم» تهمس اللغة، تختار مفرداتها بدقةٍ وقسوة، لغة استبعاد لا مكان فيها سوى لما تعيه الفكرة أو المقولة. الفائضُ اللغوي في النوم هو اللغة نفسها؛ لذا فمقاربة النوم لغويًّا بحاجةٍ إلى تحديدٍ صارم. بذكاء، يُضمِّن الورداني أحلامه، يُسلِّلها من دون أن يفصح عن كونها أحلامًا؛ لتخترق تأملاته في النوم، مستقلةً ومنسلّة، وهو الذكاء نفسه الذي جعله يبتعد من فخ الحديث عن «الحلم»، كمعطى بديهي في كتاب موضوعه النوم، فللحلم جاذبية سهلة وقريبة، كان يمكن أن يشد كتابًا مثل هذا إلى عاله ولا يُعيده. الأحلام في «كتاب النوم» هي فواصل النوم وليس اليقظة، ليصبح النوم هو المتن والهامش معًا.

أن تنام في سرير العالم

في سياق إذابة الثنائيات، لن يغفل الورداني العلاقة «الجاهزة» بين النوم والموت. هل النوم موت مؤقت أو صغير؟ أم أنه يمكن أن يكون، ليس فقط أحد أشكال الحياة، بل إحدى «ذُراها»؟ يذهب الورداني إلى أن النوم «ليس خروجًا من الحياة، وإنما عودة إلى قلبها السائل المضطرب بالتحوّلات». من هذا التأسيس، ينتقل الورداني إلى علاقة النوم بالفضاء العام، ليقدم رؤيةً ثاقبة لهذه العلاقة الشائكة. والفضاء العام يبدأ من موجودات متجسدة مثل: الشوارع والميادين والمواصلات العامة، وينتهي بأفكار مجرّدة. كيف يوجِد النوم نفسه، هو الفعل المتوحّد، في محيطه المشترك وهوائه العمومي؟ يُلحّ هذا التساؤل في كتاب الورداني، ولا يخلو من مقاربات ذكية: «يحدث أن يتوقف الحيز الاجتماعي عن أن يكون ساحةً للتفاوض والصراع، ومجالًا لتبادل الآراء والحوار، ليظهر ساعتها ملمحٌ آخر خفي في التجربة الاجتماعية، وهو الصمت المشترك. النوم في المواصلات، أو الميادين العامة، في قاعات الدرس، أو أثناء العمل، هو رفض مضاعف للفعل الاجتماعي؛ إذ إنه لا يحدث في غرف النوم الخاصة، وإنما في قلب أماكن الاحتكاك الاجتماعي التقليدية». يذهب الورداني مباشرةً إلى حلول النوم في أعلى لحظات «التيقظ العام» إن جاز التعبير: «الجسد الراديكالي المتوتر والمحتشد ينبسط وتتراخى أوتاره، يتخلى عن دفاعاته، مُظهِرًا ضعفه وهشاشته. ومن خلال تراكم وتجاور الضعف والهشاشة، من خلال مشاركة التعب والألم وكشفهما أمام أعين الجميع، يتحوّل النوم إلى مصدر للقوة ووسيلة للتغيير». في جميع محطّاته، يُشيِّد هيثم الورداني طريقًا يسير النوم فيه باحثًا عن شخصٍ يعرفه، و«كتاب النوم»، في بنيته الأشمل، هو يدُ النوم تحاول أن تكتب سيرتها.

في «كتاب النوم» تهمس اللغة، تختار مفرداتها بدقةٍ وقسوة، لغة استبعاد لا مكان فيها سوى لما تعيه الفكرة أو المقولة. الفائضُ اللغوي في النوم هو اللغة نفسها؛ لذا فمقاربة النوم لغويًّا بحاجةٍ إلى تحديدٍ صارم


هيثم الورداني

«خيانة آينشتاين»

محنة العالِم الرحّال في أوطان الآخر الأميركي

رسول محمد رسول ناقد عراقي



اختار الروائي والكاتب المسرحي الفرنسي من أصول بلجيكية «إيريك إيمانويل شميت» في مسرحيته «خيانة آينشتاين» لتناول حياة عالِم الفيزياء الألماني الأصل الأميركي والسويسري الجنسية ألبرت آينشتاين (١٨٧٩ – ١٩٥٥م)، الذي هرب من جحيم النازية إلى فضاء الحرية الأميركية لكنه صار تحت سطوة عين الرقيب المخابراتي الأميركي الذي وضع آينشتاين ككينونة مُهاجرة غير مريحة في وقت كانت المؤسسات المخابراتية الأميركية على إدراك عال لأهمية هذا الفيزيائي العِلمية التي قد يستغلها الروس لصالحهم ويستخدمون خبراته ضد المعسكر الأميركي الرأسمالي، وكانت تلك الشكوك الفاسدة موضع إزعاج لآينشتاين ذاته لكنه أمسى ذاك الذي لا حول ولا قوة له فهو المهاجر الذي استبدل الرمضاء بالنار رغم أن آينشتاين كان في سنة ١٩٢١م قد حصل على جائزة نوبل في الفيزياء، لكن هذا المنجز العِلمي لم يشفع له أمام العين المخابراتية الأميركية التي كانت تلاحقه في مرحلة حرجة قبيل اندلاع الحرب العالمية الثانية بقسوة رغم أنه أبدى إخلاصه العلمي لوطنه البديل.

تتضمن المسرحية ثمانية مشاهد يشترك فيها «آينشتاين» نفسه، وشخص أميركي أسود «المشرَّد»، ومخبر من (FBI) اسمه «أونيل»، وامرأة تدعى «هيلين دوكاس» لم تظهر إلّا في آخر المشهد الختامي بطريقة فجائية غامضة، وتدور أحداثها قبل الحرب العالمية الثانية نحو سنة (١٩٣٤م) لتستمر بعدها بسنوات في مدينة «نيوجرسي» بالولايات المتحدة الأميركية التي كان يقطنها آينشتاين.

أميركا الرمضاء

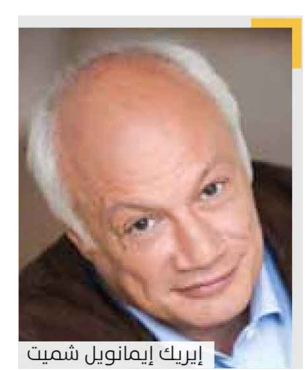
قدم «شميت» بطل مسرحيته آينشتاين على أنه ذلك العالِم الألماني القادم إلى الولايات المتحدة الأميركية هربًا من نازية هتلر، آينشتاين اليهودي الأشكنازي أُمًّا عن جد، لكن شميت لم يركِّز على ذلك الأصل العرقي كثيرًا إنما ظل، وفي أثناء المشاهد الثمانية، يحرص على بيان شخصية آينشتاين بوصفها هدفًا تحت رقابة الاستخبارات السرية الأميركية (FBI)، وجعل من شخصية «أونيل» الشخصية التي تضطلع بالمراقبة ليس بعيدًا من شخصية «المتشرِّد» الذي كان يواجه أسئلة من مثل: «هل انتقد آينشتاين الولايات المتحدة؟ هل تحدَّث حديثًا شيوعيًّا؟»، ومن ثم كان الرقيب يخبر المتشرِّد «أن آينشتاين يريد تلويث الولايات المتحدة بنقلِهِ سُمّ الشيوعيَّة. إنه خائن يخدم الحمر»، وكذلك يقول له عن الألمان: «إن يهوديتهم تخفي طبيعتهم»، ومن ثم يقول للمتشرِّد: إن آينشتاين «ألماني، والألماني

يبقى ألمانيًّا» كما أن ارتباطه «بالولايات المتحدة غير واضح، فهو لم يعلن حبه لوطننا قط». لعلَّ هذه التوضيحات التي ينقلها أونيل إلى المتشرِّد كفيلة بجعل آينشتاين في مراصد دوائر المخابرات الأميركية السرية له وهو الشخص غير العادي من حيث مكانته العلمية ولا سيما نيله لجائزة نوبل، وهو ما يكشف مستوى الرذيلة التي تمارسها هذه الدوائر المخابراتية بإزاء إنسان لاجئ هرب من جحيم النازية العنصرية إلى فضاء بلد يُعرف بالحرية، لكن «شميت»، وفي هذه المسرحية، يسلِّط الأضواء ساطعةً على زيف هذه الحرية التي يُحاصَر فيها العُلماء والمبدعون والمثقفون من دوائر مخابراتية. في أثناء هذه المسرحية يسعى «شميت» إلى استجلاء طبيعة خطاب آينشتاين المفكِّر والعالِم والإنسان، فهذا الأخير يقول للمتشرِّد: «لا ينبغي للرجال أنْ يقتل بعضهم بعضًا»، و«لا أريدُ أن تقع حرب»، وقوله: «أنا أفضِّل المفاوضات والسمو الأخلاقي على الحرب»، وفي معرض حديث المتشرِّد عن إحراق كتب آينشتاين وسط ساحة عامة في وطنه ألمانيا، كان جوابه: «هتلر لن يتمكَّن من إحراق الفكرة؛ لأن الفكرة هي النار نفسها».

لقد كانت هذه هي مبادئ آينشتاين قبل أن يتورَّط ويقترح معرفته النووية على «فرانكلين روزفلت» لصناعة القنبلة الذريَّة، أما بعد انفلاق القنبلة الأميركية الصنع على مدينة «هيروشيما» اليابانية، أخذ يعبِّر عن ندمه، ويبث إلى المتشرِّد شكواه وأفكاره الأخلاقية في لحظة حرجة لم يمر بها في حياته، فهو يعترف له بأن «أميركا ربحت الحرب لكن الإنسانيَّة خسرت السلام، فيا لها من خيانة! أعْددنا القنبلة لمقاومة الألمان وها هو ترومان يلقيها على اليابانيين»؛ ولذلك «تسبب هاري ترومان في أكبر مجزرة في التاريخ» -عندما أمرَ بإلقاء القنبلة الذرية في أغسطس ١٩٤٥م على مدينة هيروشيما- ويدافع عن نفسه قائلًا للمتشرِّد: «لم أخترع القنبلة النووية، ولم ألهمها؛ لم تكن معادلاتي تقصد الكارثة، كانت أبحاثي نظرياتٍ خالصةً، أعمالًا فيزيائيةً قاعديةً».

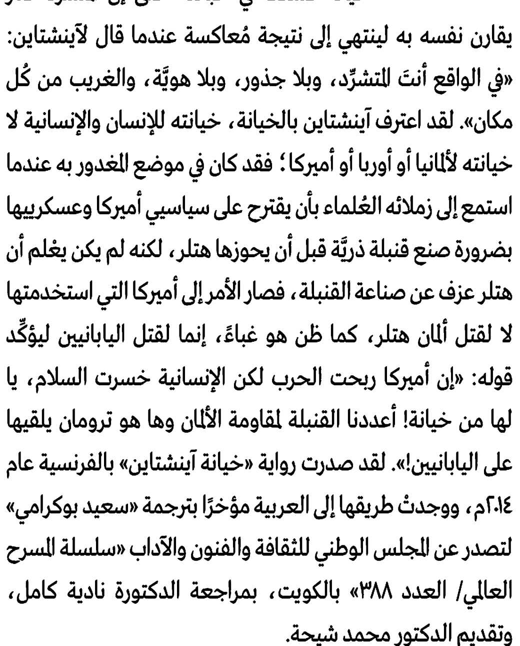
وفي الوقت الذي اقترح فيه آينشتاين على «روزفلت» أن هتلر سينتج قنبلة نووية، نراه يندم على ذلك حتى يقول: «أنا لا أحمِّل نفسي شيئًا واحدًا، إني راسلت روزفلت؛ لأني علمتُ أخيرًا أن الألمان لم يكونوا متفوِّقين كما كنّا نعتقد. ولو كنتُ أعلم أن النازيين سيخفقون في صناعة القنبلة النووية، ما كنت لأتكلَّم، كنتُ أجهل أن هتلر ثبط العُلماء متخلِّيًا عن البحث النووي». وفي لحظة ندمٍ يداهم آينشتاين البكاء، فيقول: «لم أفعل شيئًا لكن لن أسامح نفسي». وصار يعتقد، كما قال سابقًا بأن «لغز البشر دنيء»، ليكرر قوله: إن «الشر بشري وليس إلهيًّا. ومن الآن فصاعدًا أصبحت للإنسان الوسائل ليدمِّر نفسه ويفني كُل مظاهر الحياة»، ولاحَ تشاؤمه أكثر عندما قال: «أصبحت نهاية الثقافات المتعدِّدة حروبًا عالميَّة، ومعسكرات للاعتقال، وقنابل نووية وهيدروجينية لم تصْنَع غير الموت». ويعترف للمتشرِّد بأنه أصبح له ضحايا بمئات الآلاف بل الملايين في الغد القادم، ستفوح منها رائحة الجثث المتحلِّلة. وأخذ يجلد نفسه ندمًا بقوله: «أنا أحَد أكبر المنتجين للنفايات على هذه الأرض»، ولهذا كان يحلُم بذلك اليوم الذي «تتخلَّص فيه البشرية من العنف والخوف.. ويجب تجريد العقول من أسلحتها قبل أن نجرد الجنود من أسلحتهم». لينتهي إلى وصف نفسه بأنه «ملاك طوعي وشيطان على الرغم منه».

غريب الدار



إيريك إيمانويل شميت

في خضم ذلك، راح يدعو إلى توقيع «نداء للسلام»، وهو ما كان يثير دوائر المخابرات الأميركية حتى إن «أونيل» أوصى إدارته بضرورة الاستمرار في مراقبة هذا النزيل الألماني في الدِّيار الأميركية، وأوصى بأن «يخضع إلى مراقبة عالية، يخضع كُل شيء؛ بريده، نفاياته، مُكالماته، زواره، لا نترك أيَّة تفاصيل جانبًا. لقد بدا هذا الفيزيائي الألماني غريب الدار في نيوجرسي، بدا مهاجرًا يعيش ألم الخديعة التي كرهها؛ بل الغباء الذي تجنبه في حياته فسقط في حبائله حتى إن المتشرِّد صار



يقارن نفسه به لينتهي إلى نتيجة مُعاكسة عندما قال لآينشتاين: «في الواقع أنتَ المتشرِّد، وبلا جذور، وبلا هويَّة، والغريب من كُل مكان». لقد اعترف آينشتاين بالخيانة، خيانته للإنسان والإنسانية لا خيانته لألمانيا أو أوربا أو أميركا؛ فقد كان في موضع المغدور به عندما استمع إلى زملائه العُلماء بأن يقترح على سياسيي أميركا وعسكرييها بضرورة صنع قنبلة ذريَّة قبل أن يحوزها هتلر، لكنه لم يكن يعْلم أن هتلر عزف عن صناعة القنبلة، فصار الأمر إلى أميركا التي استخدمتها لا لقتل ألمان هتلر، كما ظن هو غباءً، إنما لقتل اليابانيين ليؤكِّد قوله: «إن أميركا ربحت الحرب لكن الإنسانية خسرت السلام، يا لها من خيانة! أعددنا القنبلة لمقاومة الألمان وها هو ترومان يلقيها على اليابانيين!». لقد صدرت رواية «خيانة آينشتاين» بالفرنسية عام ٢٠١٤م، ووجدتْ طريقها إلى العربية مؤخرًا بترجمة «سعيد بوكرامي» لتصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب «سلسلة المسرح العالمي/ العدد ٣٨٨» بالكويت، بمراجعة الدكتورة نادية كامل، وتقديم الدكتور محمد شيحة.





محمد اليحيائي
كاتب عماني

الجوائز الثقافية..
بين مضار السياسة وأزمة الشرعية

شكلت الجوائز الثقافية في العالم العربي ظاهرة خلال العقود الثلاثة الماضية، وبدا أن ثمة قدرًا من التنافس الإيجابي بين المؤسسات العربية، الحكومية والخاصة، على إطلاق جوائز تُعنى بالإنتاج الثقافي، والإبداع الأدبي والفني، وتسعى إلى دعم وتشجيع المبدعين في حقول الثقافة والمعرفة والآداب، والتعريف بهم وبإنتاجهم، على مستوى حركتي النشر والقراءة في العالم العربي، وعلى مستوى ترجمة الإنتاج الأدبي العربي إلى لغات عالمية، حتى يكاد لا يخلو بلد عربي اليوم من جائزة أو أكثر تُمنح سنويًّا.

دول الخليج العربية لديها تاريخُها في إنشاء الجوائز التي تعنى بجوانب الإبداع المختلفة، بل إن هذه الدول تحتضن بعضًا من بين أقدم الجوائز الثقافية، وأكثرها حضورًا وتأثيرًا، وأكبرها حجمًا من حيث القيمة المادية؛ مثل: جائزة الملك فيصل العالمية التي أُنشئت عام ١٩٧٩م، وجائزة الكويت للتقدم العلمي التي أنشئت أيضًا عام ١٩٧٩م، وجائزة سلطان العويس (١٩٨٧م)، وجائزة الشيخ زايد للكتاب (٢٠٠٦م)، والجائزة العالمية للرواية العربية التي تمولها هيئة السياحة والثقافة في أبوظبي (٢٠٠٧م)، وجائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب (٢٠١١م). هذا إلى جوار جوائز أخرى محلية، مثل تلك التي تمنحها جمعيات واتحادات الكتاب والجامعات.

غير أن الخليج في جوائزه (مثلما هو في مكونه الثقافي والتاريخي والحضاري) ليس واحدًا، فهذه المبادرات، على أهميتها، وأهمية دورها وأثرها، بها بعض الاختلافات، وتعتورها بعض الإخفاقات التي لم تتمكن المؤسسات والهيئات التي تُشرف عليها من معالجتها أو تجاوزها، على الأقل حتى الآن.

يُمكن تلخيص هذه الاختلافات والإخفاقات في أمرين: الأول- أن بعض هذه الجوائز لم تتجه إلى اكتشاف وتقديم، أو تكريس أسماء جديدة، أو أسماء لم تكن معروفة ومُكرسة في حقول الإبداع الثقافي (الأدبي والفني) المختلفة، باستثناء الجائزة العالمية للرواية العربية التي قدمت في السنوات الأخيرة أسماءً لم تكن معروفة ومُكرسة عربيًّا مثل الروائيين؛ الكويتي سعود السنعوسي، والعراقي أحمد السعداوي. على العكس من ذلك سعت هذه الجوائز، وبعضها لا يزال، إلى تكريس المُكرس من الأسماء بهدف إيجاد شرعية للجائزة من خلال المكانة الأدبية لمن تَمنح الجائزةُ نفسها لهم.

والثاني: هو عدم قدرة هذه الجوائز، أو الجهات والمؤسسات التي ترعاها، على التسامي فوق الخلافات بين الدول. فحتى الجوائز التي تصدر عن مؤسسات أهلية، أو مدنية، أو التي تمولها هيئات خيرية أو عوائل تجارية، لم تتمكن من البقاء في منطقتها الثقافية بما تعنيه من الوقوف على الحياد، وتجنب الاصطفاف وتجاوز الخلافات أو حتى المواقف السياسية (وبعض تلك المواقف تسقط، بوعي من القائمين على الجوائز أو من دونه، في الرطانة الوطنية) فيبدو الثقافي والإبداعي، مع هذه الرطانة، هامشيًّا أو تفصيلًا صغيرًا.

ولعلنا، في هذا السياق، نتذكر تلك الضجة التي أثارتها مواقف الشاعر العراقي سعدي يوسف من سياسة

دولة الإمارات، بُعيد الغزو الأميركي للعراق في عام ٢٠٠٣م - وهي مواقف، قد يبدو رفضها وانتقادها مشروعًا. وكان سعدي يوسف قد مُنح عام ١٩٩٠م جائزة سلطان العويس في مجال الشعر. وإذا كانت مواقف الشاعر العراقي بدت مُستهجنة ومرفوضة، وكاتب هذه السطور مِن بين مَن أعلن رفضه لما كتبه سعدي يوسف حينها، فإن موقف الجائزة منها كشف ضيق المسافة بين الخاص والرسمي في هذه المنطقة، عندما قررت مؤسسة سلطان العويس الثقافية (وهي مؤسسة أهلية لا حكومية تحمل اسم الشاعر ورجل الأعمال الإماراتي الراحل سلطان العويس) سحب الجائزة من الشاعر العراقي التي كان مضى على منحها إياه أكثر من ثلاثة عشر عامًا، وشطب اسمه من قائمة الحاصلين عليها، وهو موقف سياسي لجائزة ثقافية، يتعارض من حيث المبدأ مع بيان منح الشاعر للجائزة «تقديرًا لريادته الشعرية ولدوره الإبداعي في النهوض بالقصيدة العربية الحديثة». فريادة سعدي يوسف الشعرية، ودوره الإبداعي باقيان، بصرف النظر عن مواقفه السياسية.

كما أن خلافات أهل السياسة لا تزال تلاحق، وإن بصورة أقل رطانة وتشنجًا، الجائزة العالمية للرواية العربية؛ التي تُعرف خطأً بـ«البوكر العربية»، كل عام تقريبًا، فمرة تُتَّهم بالوقوف ضد سوريا وضد الروائيين السوريين بسبب عدم منحها لأي روائي سوري، مُسايرة - حسب المنتقدين - لمواقف الجهة الممولة للجائزة، ومرة تتهم بالميل إلى بلدان الخليج مسايرة للموقف ذاته، وتارة في إعلانها موقفًا، صُنّف سياسيًّا حيال «الثورة التونسية» بمنحها عام ٢٠١٥م لشكري المبخوت عن روايته الأولى «الطلياني» التي كُتبت حولها ملاحظات نقدية وجيهة. ورغم أن اختلاط وتداخل السياسي بالثقافي في الجوائز الخليجية أمر يصعب تجنبه لطبيعة الدولة الحاضنة لهذه الجوائز، حتى تلك التي تصدر عن مؤسسات غير حكومية؛ لأن معظم هذه الدول لا يؤمن بالاختلاف والتعدد، ويضيق فضاؤه السياسي إلا على من يتفق ويتوافق مع سياسة الدولة ومواقفها وعلاقاتها، بصرف النظر عن صواب تلك المواقف أو خطئها من وجهة النظر الثقافية، ومن ثم فإن مبدأ استقلالية المؤسسة التي تمنح الجائزة مكفول طالما بقيت حركته في مدار الدولة وعلى ذات ألوانها. رغم ذلك، فإن هذه الجوائز غير معفية من محاولة العمل على خلق هامش ضروري من استقلالية قراراتها ومواقفها.

> **ما تحتاجه الجوائز الثقافية في منطقة الخليج، هو روح المؤسسة وتقاليدها، التي تضمن لها الاستقلال والرسوخ، وأن تتحول إلى مؤسسات أو صناديق «وقف» تضمن بها لنفسها الاستقلال المالي، مقدمة لتحقيق هامش استقلالها عن السياسة وعصبياتها**

جوائز غير ملتزمة

غير أن الإخفاق الأول هو ما يجدر مناقشته أكثر؛ لأن هذه الجوائز وحدها تتحمل المسؤولية فيه، أو كان بمقدورها تجنب الوقوع فيه، ووحدها قادرة على معالجته، ذلك أن معظم هذه الجوائز لم تُخلص للمبدأ الذي تدّعي التزامه؛ وهو أن قراراتها في اختيار أسماء الفائزين أو الممنوحين الجائزة، تخضع فقط للقواعد الفنية والعلمية الحاكمة، أو تلك التي يتضمنها دستور الجائزة، ولا يتدخل في القرار، لا مجالس أمناء ولا مجالس إدارة ولا الهيئات الممولة، ولا الميول والذائقة الخاصة لأعضاء لجان التحكيم. توجد استثناءات لجوائز خليجية ذات ضوابط وتقاليد مؤسسية راسخة مثل: جائزة الكويت للتقدم العلمي، وجائزة الملك فيصل العالمية، وجائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب. وهذه الأخيرة قد تقع في المُشكلة نفسها التي تعانيها جوائز أخرى، ما لم يُسارع إلى مأسستها، على نحو علمي ومهني رصين وصارم، وتدعيم مجلس أمنائها ومنحه الاستقلالية اللازمة عن إدارة المؤسسة الراعية للجائزة.

لقد بدا أن بعض هذه الجوائز «الخليجية» كأنها تعاني عقدة المركز والأطراف، عبر ما بدا من انشغالها في البحث عن شرعية وعن وجود لها قائم على مركزية الأسماء الأدبية والثقافية، لا على مبدأ الإبداع ومعايير الاختيار. ونبقى في المثالين السابقين -للتمثيل فحسب- فجائزة سلطان العويس التي انطلقت عام ١٩٨٧م لم تهدف، منذ انطلاقتها إلى البحث عن أسماء مبدعين غير معروفة وغير مُكرسة، بل

سعت، على العكس من ذلك، إلى «منح نفسها» للمكرس والمشهور من الأسماء، فكان ممن مُنحت لهم شعراء وكتاب كبار مُكرسون، ليس على المستوى العربي فقط، لكن على المستوى العالمي أيضًا؛ مثل: فدوى طوقان، وسعدي يوسف، وعبدالله البردوني، ومحمد الماغوط، وسعد الله ونوس، وصنع الله إبراهيم، وحنا مينا، وزكي نجيب محمود وغيرهم من الأسماء الكبيرة التي لم تُضِف لها جائزة العويس شيئًا سوى المبلغ المالي. وعندما نعود إلى تأمل مرحلة النصف الثاني من الثمانينيات حتى النصف الأول من تسعينيات القرن الماضي، ونقارن الحضور الكبير لجائزة العويس بأيامنا هذه، حيث لا يكاد أحد يأتي على ذكرها إلا في مناسبات قليلة، نستطيع تبين الخطأ الذي وقعت فيه الجائزة في محاولة تأسيس الشرعية والحضور والشهرة على أسماء متحققة، عوضًا عن خلق شرعيتها عبر اكتشاف وتكريس أسماء جديدة، سيرتبط تاريخ بروزها باسم الجائزة وتاريخها. الأمر ذاته صاحب الجائزة العالمية للرواية العربية، خصوصًا في دورتيها الأولى والثانية؛ ٢٠٠٨م بمنحها الروائي المصري المعروف بهاء طاهر، و٢٠٠٩م للمصري أيضًا يوسف زيدان. (جائزة كتارا تبدو أنها تعاني المشكلة نفسها، حيث مُنحت في دورتيها الأولى والثانية ٢٠١٦- ٢٠١٧م لروائيين مُكرسين أمثال واسيني الأعرج، وإبراهيم عبدالمجيد، وإبراهيم نصر الله، وإلياس خوري).

العطف على الآخر العربي

إن شعور بعض دول الخليج، أو النخب الثقافية في هذه الدول، خصوصًا تلك التي في مواقع القرار في المؤسسات الراعية لهذه الجوائز، بما يُمكن وصفه «الالتزام القومي الأخلاقي» عبر سعيها إلى «تكريم» الأسماء الإبداعية العربية

> **إن شعور النخب الثقافية في دول الخليج، بما يُمكن وصفه «الالتزام القومي الأخلاقي» يحمل ضمنيًّا، معنيين مُتلازمين: معنى النقص الذاتي لدى هذه النخب من جهة، ومعنى العطف على الآخر العربي**

ماديًّا، هو شعور يحمل ضمنيًّا، في لا وعي هذه النخب على الأغلب، معنيين مُتلازمين: معنى النقص الذاتي لدى هذه النخب من جهة، ومعنى العطف على الآخر العربي، الذي حقق مكانته ولم يعد ينقصه سوى المال من جهة ثانية، وهي حالة تتطلب بحثًا في «السوسيوثقافي» ليس محله هذا المقال.

مؤخرًا دُعيت، ضمن مجموعة من الكتاب والمشتغلين والمهتمين بالشأن الثقافي في عُمان، إلى اجتماع «عصف ذهني» في مركز السلطان قابوس العالي للثقافة والعلوم في العاصمة مسقط. كان هدف إدارة المركز الاستماع إلى آراء المدعوين في البرامج والأنشطة التي ينفذها، ورؤيتهم لتطوير هذه البرامج والأنشطة أو تحسينها، وهي كثيرة ومتنوعة، من ضمنها جائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب التي تُمنح سنويًّا في حقول معرفية وإبداعية مختلفة. وقد أثرتُ في الاجتماع الملاحظة نفسها التي لدي عن الجوائز الخليجية الأخرى، متمنّيًا من جائزة السلطان قابوس حديثة السن (أطلقت عام ٢٠١١م) ألا تقع فيما وقعت فيه تلك الجوائز، وأن تحقق شرعيتها وتاريخيتها في اكتشافها وتكريسها وتعريفها بأسماء جديدة، عُمانية وعربية، مع المحافظة على معايير التحكيم العلمية التي تعتمدها أمانة الجائزة، وأن تتجاوز هذه الجائزة التقسيم غير الثقافي وغير المنهجي، في تخصيص دورة للعمانيين وحدهم، ودورة مفتوحة للجميع، العمانيين والعرب. وهو تقسيم قد يُفهم منه أن العمانيين غير قادرين على التنافس مع غيرهم، وهذا غير صحيح، وغير مقبول من الناحية المنهجية لعمل أي جائزة، التي إما أن تكون محلية فقط أو تكون غير محلية. غير أن هذا لا يتحقق إلا إذا كان للجائزة مجلس أمناء، أو هيئة إشراف علمية مُحايدة، تتمتع بالاستقلال في اتخاذ قراراتها، بما في ذلك قرار اختيار أعضاء لجان التحكيم.

لعل ما تحتاجه الجوائز الثقافية في هذه المنطقة، خصوصًا هذه التي تنفتح على الأفق العربي والإنساني، هو روح المؤسسة وتقاليدها، التي تضمن لها الاستقلال والرسوخ والتطور والاستمرار، وأن تتحول إلى مؤسسات أو صناديق «وقف» تضمن بها لنفسها الاستقلال المالي، مقدمة لتحقيق هامش استقلالها عن السياسة واصطفافاتها وعصبياتها الضارة بأي عمل ثقافي.

زهر وأشواك

رابندرانات طاغور شاعر وفيلسوف هندي
ترجمة: رياض نسيم مترجم يمني

كسلًا مطمئنًّا

يستلقي الريش على التراب

وقد نسي سماءه.

***

الزهرة الفريدة

لا تحتاج أن تحسد الأشواك العديدة.

***

لَشدَّ ما يقاسي العالم

من طغيان النوايا الحسنة.

***

ننال الحرية بعد أن ندفع الثمن كاملا

من أجل حقنا في الحياة.

***

هداياك البسيطة العفوية،

أشبه بشُهب ليلة خريفية،

تشعل نار العاطفة في أعماقي.

***

الإيمان الكامن في قلب البذرة

يَعِدُ بمعجزة حياةٍ

آتية لا محالة.

***

مترددًا يقفُ الربيع على باب الشتاء

فتهب إليه زهرة المانجو

قبل أوانها وتلقى حتفها.

***

العالم هو الزَّبَد المتغير دومًا

الطافي على بحر الصمت.

***

تسكعتُ في طريقي إليك

حتى فَقَدَتْ شجرة كرزك برعمها

لكن زهرة الأضاليا، يا حبيبتي،

جلبتْ لي غفرانك.

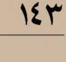
***

بُرعمُ رمانتك الصغير الخجول

المتورد الخدين اليومَ خلف خماره

سيتفتح غدًا زهرة مشبوبة

وقد صرتُ بعيدًا.







الإمبراطور المخلوع
يوميات العمل مع السينمائي
قيس الزبيدي

قيس الزبيدي

محمد ملص مخرج سينمائي سوري

قيس الزبيدي شخصية سينمائية بارزة، ساهمت بفاعلية في العمل على تأسيس ونشوء السينما العربية الجديدة، من خلال مجمل الأصعدة الفنية التي تقوم عليها هذه السينما، وفي مختلف المجالات الخاصة بها، وهو ما يدفعني بشعور عميق من التقدير، للكتابة عنه وعن تجربتي في العمل معه على المونتاج. النصوص التي كتبتها في «اليوميات» الخاصة بي، والحوار بيني وبين قيس، والأفلام السينمائية التي تشاركنا في تحقيقها، جرت على مسار أزمنة متعددة ومتباعدة من تجربتنا السينمائية الطويلة.

١٩٩٦م

لإنجاز الفلم التسجيلي «حلب مقامات لمسرة» عن المغني الحلبي صبري مدلل، بعد تصويره في حلب، أقدمت أنا وقيس الزبيدي على مغامرة سينمائية غريبة وبخاصة لمونتاج هذا الفلم. كان مخطط إنتاج هذا الفلم، أن يجري المونتاج في باريس، لكن المبلغ المتبقي لديّ لعمليات ما بعد التصوير، كان لا يكفي ولا يسمح لي أن أنفذ هذه العمليات الفنية في باريس. كان المونتاج هو الجانب الأهم بالنسبة لي لبناء الفلم. وبالتالي يجب علي أن أعطي لنفسي الزمن الكافي لتنفيذه. ولتحقيق ذلك في باريس كان سيتعدى المبلغ الذي لدي. فلجأت إلى فكرة تساعدني على تنفيذ ذلك بتروٍّ وتأمل كافيين، من دون الشعور بالقلق للإمكانيات المالية الضيقة. فكلمت صديقي قيسًا في برلين، واقترحت عليه أن نقوم بعمل المونتاج كـ«ماكييت» في بيته، وبعد عمل هذا الماكييت أعود لتنفيذه في باريس. وأعلمت قيسًا أننا سنضطر للعيش والعمل في بيته، وأن هذا العمل سيجري على شرائط «VHS » مزودة بترقيم زمني، وأننا لن نحتاج إلا للتلفزيون وإلى جهاز عرض VHS فقط.

حملت تسجيلات المواد المصورة للفلم على أشرطة VHS وسافرت إلى برلين.

وصلت إلى برلين في هذه المرة، فلم يكن «جدار برلين» موجودًا، لا في وجهه الشرقي، ولا الغربي، وبرلين غدت «برلين» فقط. وكان قيس قد رحل عن بيته في الشارع المطل على مكتبة بابلو نيرودا، وأصبح يعيش في بيت في الأقاصي البعيدة لما كان في برلين الشرقية. وبالتالي لم يعد يعيش في بيت تملكه الدولة، ويدفع إيجاره الشهري. بل في بيت سيكون ملكه بعد خمس وعشرين سنة، ويدفع أقساط ثمنه نحو ثلاثين في المئة من دخله الشهري. حين وصلنا إلى هذا الحي البعيد، بدا لا يزال يحتفظ بالتشابه المعماري للأبنية الشرقية، لكن ثمة أشياء عديدة في ملامحه قد تغيرت، فجعلته يبدو «غربيًّا». لم يكن ذلك في أبنيته فقط، بل في ظهور المجمعات السريعة للخدمات المحدثة، كان أهمها بالنسبة لي «المول» القريب من البيت، الذي سنجد فيه كل ما سنحتاجه خلال عيشنا المشترك في هذه المغامرة السينمائية.

في أثناء وجودنا معًا، والعيش والعمل في بيت واحد، كان عليَّ -كالعادة- أن أكتب يوميات هذه التجربة.

وفعلتها فعلًا!

> **أحسست أن هذه التفاصيل المتناثرة في أنحاء البيت، كم هي قادرة على أن تروي «تاريخ» الإنسان، وفي الوقت ذاته أن تستعيد سمات حقبة زمنية، وعصر آفل. كل ما في هذا البيت مادة للتأمل، ولدي ما يكفي من الوقت؛ لإعادة اكتشاف شخصية في خضم الكهولة في عصر الاشتراكية الراحل**

٦ / ٣ / ١٩٩٦م

نعيش نحن الاثنان في هذا البيت البرليني، وفق الاتفاق بأن نسجن أنفسنا، للعمل يوميًّا. فلا نخرج إلا لشراء الحاجات المعيشية من «السوبر ماركت» القريب، متجنبين قراءة الصحف ومشاهدة التلفزيون، ومحاولة الاختصار باستعمال الهاتف. تجربة هذا التماسّ والمعايشة

مع قيس من النوم إلى الاستيقاظ، والحوار والأفعال اليومية، ستوفر لي مادة لأطل على هذه الشخصية من جديد، والتقاط مكوناتها الجوهرية كمعطى بذاته، وليس كما يقدمها هو لك.

كيف ينام؟ أين؟

أين يختار مكان جلوسه، كيف يستقبل مكالماته التليفونية، وكيف يتجول في بيته؟ ماذا يبربر، وبأي الألحان يترنم؟ كيف يستعيد الصور أو يتذكر؟ ومن؟.. ما الأشياء المبعثرة على طاولته؟

لا أعرف لماذا تبدو لي طاولة المثقف أو السينمائي مفتاحًا ما، لشخصيته! لماذا يضع قيس الساعة المنبهة على الطاولة، ويقوم بتدوير صفحتها أينما اتجه في مختلف أرجاء البيت؟ كيف يتعلق بكتاب؟ ولماذا؟ لماذا تعلق في أثناء وجودنا معًا، بكتيّب عن الفاكس نهارًا كاملًا، وأنا على نار، مغتاظًا من هذا التلهي وضياع الوقت. لماذا يسعى دائمًا لأن يضع الفاكس على أهبة الاستعداد لاستقبال الرسائل، لكن الفاكس لا يرن. وكيف كان يستخدم «السيشوار» لتبريده علّه يرن.

الحمّام تتناثر فيه الأنواع المختلفة من معاجين الأسنان، والكريمات والدهون الأخرى، وأنواع لا حدود لها من المنظفات المختلفة والصالحة لكل أنواع وأشكال التنظيف... وبدا لي أن كل شيء في الحمام له ذاكرة ما.

(كان كل شيء يذكرني طبعًا، بأيام العز التي عاشها، أيام ألمانيا الديمقراطية، التي عرفته خلالها سابقًا في تعاوننا المشترك بمونتاج فلم المنام).

قال بألم: «لقد أخذني المونتاج من حلمي الروائي... لم أعد أرى الأشياء، إلا من خلال أفلام الآخرين التي أشتغل بها! إن عالمي الداخلي يمنتج هذه الرؤى، ويصنع منها بطاقات، ثم يرتبها ويلصقها بجوار شاشة النفس، ثم أعيد ترتيبها لأبني عالمي الداخلي من خلالها، وأرمي بالكثير في سلال النسيان. أحس بتلك اللوعة في داخله. وأتساءل مع نفسي: هل هو المنفى؟ أم الحرمان من العودة إلى الذات؟

حتى هو نفسه كان ثمة شيء مختلف عما كانه. ربما لا تزال تلك الألفة، لكن الألق غدا موجة تظهر وتختفي، أما الإشراق فقد اختفى! ترى العمر؟ لقد نحل قليلًا، وتساقط الكثير من شعر رأسه. وبدأ الباقي منه يفقد شيئًا من لونه. لكنه لا يزال طويلا وحيًّا.

من الواضح أيضًا شعوره بشيء من الوحشة، والإحساس بالوحدة. يبدو أن الكثير من الأصدقاء من النساء والرجال، قد انكفأ أو رحل أو مات، وبخاصة الأصدقاء العراقيون الذين فيما يبدو قد عادوا إلى العراق، أو تناثروا في أماكن أخرى من المهاجر الأوربية.

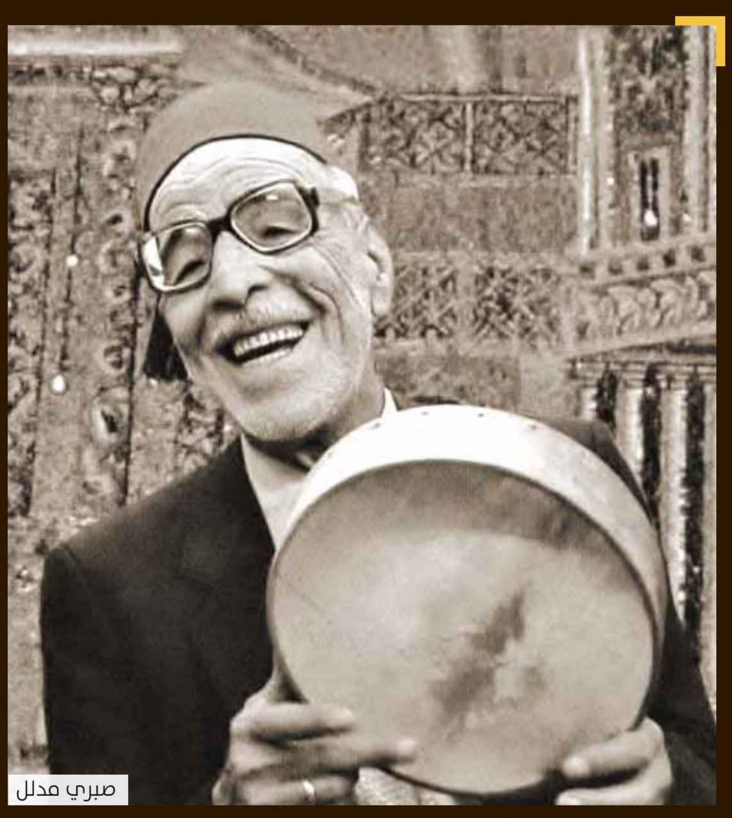
لم يبقَ لقيس إلا أن يحتفظ بدفاتر أرقام التليفونات القديمة المتناثرة في الزوايا. فتلك الرفاهية العالية التي كان يعيشها قد خبت. ربما هذا ما دفعني إلى أن أصفه اليوم بأنه أشبه بـ«الإمبراطور المخلوع». لكنه هذه المرة بدا لي إنسانًا مفصحًا عن طيبته بوضوح أكبر، أقل عقلانية، عاطفيًّا، واكتشفت أن ثمة طفولية خفية، لم أستطع أن أدرك: هل كانت من قبلُ، أم ظهرت الآن؟!

أحسست أن هذه التفاصيل المتناثرة في أنحاء البيت، كم هي قادرة على أن تروي «تاريخ» الإنسان، وفي الوقت ذاته أن تستعيد سمات حقبة زمنية، وعصر آفل. كل ما في هذا البيت مادة للتأمل، ولدي ما يكفي من الوقت؛ لإعادة اكتشاف شخصية في خضم الكهولة في عصر الاشتراكية الراحل.

(التواليت المصنوع بقوة وقد «عوجه» الزمن. المجلى الرصين والمتين ما يزال يقاوم دون أي تغير فيه. في خزانة المطبخ بقايا من صحون مختلفة بألوانها وزخارفها. كأن العصر الاشتراكي يختبئ في زاوية من زواياها، ويرفض هجرها. الفناجين العتيقة التي فقدت صحونها وكفت عن البحث عنها. أما الجديد فهو الأنواع اللانهائية من أكياس النايلو المختلفة الشعارات والإعلانات التي تعلن عن عصرها).

قبل أن نبدأ بالعمل، أخذ يبوح لي عن نفسه، بانفتاح نادر، ويصارحني بأنه يشعر، بما كنت قد لمسته في نظرتي إليه، وتصوري للبنية الداخلية لشخصيته، التي تشكلت نتيجة لممارسته المونتاج طويلًا، فأخذت هي ترسم عيشه وتفكيره، وتعامله مع الأشياء، ومع الناس والعالم الذي يعيشه.

هذا المنظور المأساوي ذو المذاق السينمائي، بدا لي كأننا نكتب لفلم لا مونتاج له. فقال بألم: «لقد أخذني


صبري مدلل

المونتاج من حلمي الروائي... لم أعد أرى الأشياء، إلا من خلال أفلام الآخرين التي أشتغل بها!

إن عالمي الداخلي يمنتج هذه الرؤى، ويصنع منها بطاقات، ثم يرتبها ويلصقها بجوار شاشة النفس، ثم أعيد ترتيبها لأبني عالمي الداخلي من خلالها وأرمي بالكثير في سلال النسيان».

أحس بتلك اللوعة في داخله. وأتساءل مع نفسي: هل هو المنفى؟ أم الحرمان من العودة إلى الذات! أضاف: «أنت تعبر عن نفسك مباشرة!

أما أنا فأعبر عن نفسي من خلال القصاصات المصورة التي تمنتجها الذات أو الزمن! لقد ضمر العالم الذاتي ونما العالم الذهني والمونتاجي».

في تلك الليلة لم أستطع النوم. فأمسكت بكتاب في مكتبته، وقرأت عن الجدل الذاتي بين النص المحكي والنص المكتوب، في كتاب جاك دريدا: «أطياف ماركس».

حيث يقول دريدا: «لقد مارس ماركس الكتابة ليجد لنفسه فكرًا، فاستولت عليه وصارت هي الفكر».« وأخذ يرى العالم لا من خلال ما يخبر به العالم عن نفسه، ولكن من خلال ما تصنع الكتابة فيه».

يقول دريدا أيضًا: «الكتابة تستدعي ما لم يقل، وما لم يفكر به، لكي تتخذ من نفسها شاهدًا وحيدًا لا يشاطرها في مضمونها شيء».

إذن الكتابة قبضت على الفكرة... بهذا المعنى يمكن القول: «لقد صيَّرت الكتابة ماركس ظاهرة نصية، فانداح في عالم الفلسفة حاملًا جنازة الصوت ومرتديًا سواد الحرف».

١٦/٣

بعد حوالي عشرة أيام من محاولات العمل، بهذه الطريقة البدائية التي اتخذناها لمونتاج الفلم، والتسجيل على الورق للأرقام التي تحدد من أين نأخذ اللقطة، وتوقيتها، وأين يجب قصها. ويسجل قيس على بطاقاته الخاصة التي يعلقها على الجدار المجاور لجهاز العرض وتسلسل وترتيب اللحظات المختارة من الكاسيتات المرقمة. دون أن نكون تقنيًّا قادرين على أن ننفذ ذلك، أو مشاهدة اللقطات مع بعضها، وكان علينا أن نتخيلها فقط، وأن نتخيل الفلم كما سيكون. فقد كان بريخت حاضرًا في كل نأمة، وفي كل حركة لقيس. منذ أن يفتح عينيه في الصباح، وينظر إلى العالم ويفكر قليلًا... ثم يلتفت إلي وأنا وراء طاولة الكتابة. فيسألني:

ماذا تفعل؟ أفكر! فيقول: «يقول بريخت التفكير يعني التغيير»... هل سنغير في ما عملناه في المونتاج بالأمس؟

ثم ينهض إلى الحمام وهو يقول: لقد حققوا من فكرة «التفكير هو التغيير» فلمًا! ويطلق من دون أن يفتح عينيه، اسم الفلم الذي حققوه بالألمانية. يخرج من الحمّام وهو يدقق العبارة التي قالها قبل أن يدخل، حول أن التفكير يعني التغيير. ويتابع كلامه وهو يتجه إلى المطبخ، ويضع غلاية القهوة على النار وهو يقول: أصلًا هلّا اكتشفت المعنى!

لأن بريخت يقول ذلك، وهو لا ينظر إلى الفكرة كفكرة أو كلام، بل كـ«بروتسيس - سياق»!

لاحظ يا محمد! بريخت لا يرى الفكرة كمعنى ومفهوم في الماضي أو الحاضر... بل بما يجب أن يكون عليه المعنى في المستقبل. هذه القراءة الآن اكتشفتها، والآن فهمت أكثر ما يقصده بريخت.

تصور أن العرب يقولون: «من راقب الناس مات همًّا».

يقترب قيس من الطاولة حيث أجلس، ويطل على دفتري، فيسألني: شو قلت أنا؟ والله نسيت! ثم يلملم سريره وهو يغني شيئًا من أغنية صبري مدلل في فلمنا «أنا لي إله ينصفني...!»

يعدّ لنفسه قطعة خبز ليأكلها قبل القهوة، ويحمل فنجانه ويتجه نحو الطاولة المجاورة لسريره.

كانت تلك الطاولة كالمعتاد عليها بقايا الأمس والنظارات والساعة المنبهة والريموتات كونترول، وعدة كتب يتصفحها قبل النوم.

في النهار قرأ لي أوراقًا قديمة كان قد كتبها عن فلم «لون الرمان» لبارادجانوف عن البناء العضوي والبناء الأفقي في الفلم. ثم التفت إلي وقال: هذا كبناء الأيقونات.

حين أدرك إعجابي الشديد بفلم «لون الرمان» وذاكرتي عنه... ارتبك قليلًا في القراءة، وأحس بأن الأفكار التي كتبها قد تقادمت بشكل ما.

فقال: دعني أتصفح ما كنت قد كتبته، وأفهم أنا أولًا... ثم أخذ يقرأ... وقال: فكما تريد أنت أن تفعل، وتصنع مع صبري مدلل البريختي الأصيل، ذاك التزامن بالصورة عبر«المينياتور» الذي صورته في بداية الفلم.

ثم أضاف: الزمن مفتاح كل شيء. وكما يقول لوكاش في نظرية الرواية بأن «الزمن هو الصانع العظيم للمفارقة اللاذعة». ورمى لي مقالًا كتبه عن «الفلم السياسي مرة أخرى». ثم مقالًا حول أثر الفلم التسجيلي في الفلم الروائي، وكيف استفاد كل منهما من الآخر.

وحين شاهدني أكتب ما يقول صمت... وبدأ العمل من جديد. فكنا نرى لحظتها اللقطة المصورة لصبري مدلل ذات تلك الأرقام، نتوقف، نناقشها، ثم بعدها إما أن نرميها إلى النسيان أو نسجل على الورق رقم اللحظة التي سنأخذها، ورقم اللحظة التي سنقطعها، ثم نسجل مع أي لقطة ستُركّب.

هكذا حتى وقت متأخر فينصرف كل منا لنفسه خلال ما تبقى لنا من الوقت.

إنه الصباح.. الثامنة والنصف. أطل من النافذة وأتأمل البنايات المقابلة، فأشعر كأن ثمة منعًا للتجول في هذه البقعة. كمية هائلة من الشقق والنوافذ، لكنها كلها مطفأة



فلم «التضحية»

الأضواء، ومغلقة ومجللة بالستائر الغامقة. لم يكن هناك نافذة مفتوحة غير واحدة فقط. ليس هناك أحد في الشوارع أو في الحديقة أو على مداخل العمارات. في آخر المطاف لمحت امرأة في البعيد، خرجت بكلبها لتفسحه فسحة الصباح.

قال قيس فجأة: «في عام ٥٨ كان عمري حوالي ثمانية عشر عامًا، فأحرق البعثيون بيت جدتي وهي داخل البيت؛ لأن ابنها كان شيوعيًّا. لقد أثرت هذه الحادثة في داخلي كثيرًا.

في المساء أعطيته ليقرأ النص السينمائي الذي كتبته بعنوان: «سينما الدنيا» وهو المشروع الذي أعمل عليه حاليًّا لفلمي المقبل.

في تعليقه على المشروع بعد أن قرأه قال: «شخصي جدًّا»! وأردف أن «فلم «التضحية» لتاركوفسكي ما زبط لأنه كان شخصيًّا، رغم أنه فلم مثير سينمائيًّا وشيق».

لا أخفي أني لحظتها صعقت! ليس من رأيه حول مشروع «سينما الدنيا»، بل من رأيه في فلم تاركوفسكي «التضحية». تساءلت مع نفسي: هذا الإنسان الذي قبيل أن يبدأ حياته السينمائية، كان قد كتب أطروحته «طرق المونتاج في فلم طفولة إيفان لتاركوفسكي». كيف له أن يعتقد اليوم أن فلم «التضحية» ما زبط لأنه كان شخصيًّا؟!

ترى هل هي زلة؟ أم تصيد من طرفي طبعًا؟! أم هذه الوحدة والوحشة؟

ثم قال تعليقًا على السيناريو الخاص بي: «إن خط الحرب في السيناريو لديك جيد، ومشاهد كمامات الغاز.. كذلك استحضار فارس الحلو من فلم الليل... لكن يحتاج الواحد أن يقرأ السيناريو ثانية».

في ٩٥ كانت لدينا -عمر وأسامة وأنا- الرغبة في أن نعيد اكتشاف الآباء. فكان فلم «نور وظلال» عن شعورنا حينها، بأن نزيه الشهبندر هو الأب...

من أستعيد الآن هنا في هذه الكتابة؟! نفسي؟! أم قيس الزبيدي؟ لقد وقع قيس في أن يعيش في عالم من «الرشز» Rushs.

أتساءل اليوم ما الذي بقي من ألمانيا الديمقراطية من قصاصات على جداره، خارج



تألمت كثيرًا حين وجد نهاية لحوارنا، فقال: «لقد حاولت أن تكون دمشق مكاني الأول بعيدًا عن الوطن... لكنها بقيت المكان الثاني. وحين سقطت برلين الاشتراكية، سقط معها مكاني الأول وصارت الثاني. في السينما قضيت العمر كله مع السينما التسجيلية، التي كانت خياري الثاني وليس الأول. هكذا بقي «الأول» مفقودًا دائمًا، لأعيش في «الثاني» أبدًا

سلال الـ OUT والنسيان؟! سيبقى عنوان فلمه الأول «بعيدًا عن الوطن» دلالة لسينمائي يعيش حياته وهو يبحث عن بلد ينتمي له. وقد تألمت كثيرًا حين وجد نهاية لحوارنا، فقال: «لقد حاولت أن تكون دمشق مكاني الأول بعيدًا عن الوطن... لكنها بقيت المكان الثاني. وحين سقطت برلين الاشتراكية، سقط معها مكاني الأول وصارت الثاني.

في السينما قضيت العمر كله مع السينما التسجيلية، التي كانت خياري الثاني وليس الأول. هكذا بقي «الأول» مفقودًا دائمًا، لأعيش في «الثاني» أبدًا.

كنا حينها قد اخترنا النهاية لفلم «حلب مقامات المسرة» أيضًا. حيث يصعد الرجل العجوز صبري مدلل، السلم الطويل لمئذنة الجامع الكبير في حلب، ويطل على فجر المدينة، وينشد «إلهي أشكو إليك أمورًا أنت تعلمها ما لي لها حول ولا يد...».

حملت أشرطة الفلم وأوراق «الماكييت» وبطاقات قيس، وغادرت برلين إلى باريس لتنفيذ المونتاج الذي قمنا به، من دون أن نجسده أو نراه.

بعد أن غادرت برلين ونفذت «الماكييت» الذي توصلنا له، وأنجزت الفلم بصيغته الأخيرة في باريس، شعرت أن عملنا المشترك على الرغم من بدائيته واعتماده على صياغة «الخيال» لتصورنا للفلم، وبدائية الوسائل التقنية التي كانت متوافرة لدينا، شعرت بالرضا بعد المشاهدة النهائية للفلم. وأحسست من جديد بالقيمة المهنية والمهارة الحرفية التي استطاع قيس أن يصل إليها ليس كسينمائي فقط، بل بالقدرة أيضًا على التكيف مع الوسائل التقنية التي تواجهنا كسينمائيين في البلدان العربية.

عزيز ضياء..
حياة مع الجوع والحب والحرب

محمد بن عبدالرزاق القشعمي باحث سعودي

في ليلة ١١-١٢/٤/١٩٩٦م (٢٣-٢٤/١١/١٤١٦هـ) كنت في ضيافة الأستاذ عزيز ضياء – رحمه الله – في منزله بجدة وعلى مدى ليلتين كنت أسجل معه ضمن برنامج «التاريخ الشفوي» لمكتبة الملك فهد الوطنية الذي بدأته قبل سنة، وكان برفقتي الصديقان عبدالسلام الوايل ومحمد زايد الألمعي.

بمجرد أن اتصلت به وعرف أنني في جدة رحَّب بي وبمشروعي، وحدد الموعد بعد مغرب اليوم التالي. ذكرته بلقائنا قبل ثلاث سنوات بالرياض بالمهرجان الوطني للتراث والثقافة، وهو مشاركته وحضوره الأخير للمهرجان، وفي العام التالي عندما دعاه النادي الأدبي بالرياض لإلقاء محاضرة عن «الحرية» وعاد لجدة ليلة افتتاح المهرجان الوطني للتراث والثقافة التالي بالرياض، من دون أن يدعى له كالمعتاد.

وذكرته أيضًا بلقاء جمع بعض الأدباء بمنزل الأستاذ صالح الصالح، وكان ضمن الحضور الشاعر محمد العلي، وكان الحديث بينهما مسيطرًا على المجلس، وكان العلي يذكره بما سبق في إحدى مناسبات الجنادرية وهما في ضيافة سمو ولي العهد الأمير عبدالله بن عبدالعزيز - رحمه الله - الملك فيما بعد، لتناول طعام الغداء، وكما جرت العادة أن تلقى بعض الكلمات والقصائد في حفل الاستقبال الذي يسبق طعام الغداء، وأن أحد المدعوين من المغرب العربي بدأ الكلام مشيدًا بما شاهده من نهضة عمرانية حضارية تدعو للعجب ومن واقع مشرق شاهده ولمسه، واستمر في المديح والإطراء. وبعد نهاية كلمته استأذن عزيز ضياء بطلب الكلمة وأذن له، فشكر المتحدث والأمير والحضور، وشكر المهرجان وما يقوم به من دور حيوي ثقافي جمع أبناء العروبة من مشرقها إلى مغربها، إضافة إلى بعض المهتمين من الدول الغربية وقال: «إن هذا المهرجان لهو المنبر الثقافي الحقيقي الذي يستطيع المواطن أن يعبر فيه عما يجيش في نفسه وما يحلم أن يرتقي به للمستقبل». وقلتَ: إن هذا لا يكفي، وإن المواطن يريد أن يشعر بالحرية حتى يرتقي بتفكيره ويحقق ما يطمح إليه.. وبعد نهاية التعليق صفَّق لكَ الكثير وتبعك محمد العلي وأنتما في طريقكما لسفرة الطعام، وقال لك: أتمنى أن تموت الآن! فرددت عليه قائلًا: هذه دعوة صديق.

بدأ يروي قصة حياته وذهاب والده وهو في بطن أمه إلى دول شرق آسيا لجمع تبرعات من الدول الإسلامية؛ لإنشاء جامعة إسلامية بالمدينة المنورة، فانقطعت أخباره حتى الآن. ولد عبدالعزيز بن ضياء الدين بن زاهد في المدينة المنورة عام ١٣٣٢هـ/ ١٩١٤م، وتلقى علومه الأولية بالمدرسة الراقية الهاشمية، وفي عام ١٣٤٥هـ التحق بمدرسة الصحة بمكة، وبعد سنتين عيّن كاتبًا لمديرية الصحة العامة، ثم إدارة الأمن.

أهداني الجزأين الأول والثاني من سيرته «حياتي مع الجوع والحب والحرب» التي افتتحها بقوله: «الحياة كالبصلة يقشرها المرء وهو يبكي» وكتب على الجزء الأول: «مع الامتنان وبالغ التقدير إلى الأستاذ محمد القشعمي حفظه الله.. جدة في ١٤١٦/١١/٢٣هـ، ١٩٩٦/٤/١١م». توقيع عزيز ضياء»، الذي أهداه: إلى أمي فاطمة بنت الشيخ أحمد صفا شيخ الطريقة النقشبندية وشيخ حجاج القازاق في روسيا: وأنا أسميهم (فغَّم).

محطات مهمة

وعلى مدى يومين وهو يروي ويتذكر المحطات المهمة في حياته، ومنها: سفره إلى مكة للالتحاق بمدرسة الطب التي اكتشف فيما بعد أنها تخرج ممرضين، فالتحق بالأمن العام كاتبًا، ثم حول إلى السلك العسكري برتبة (مفوض ثالث)، حتى وصل إلى وظيفة نائب مدير الأمن العام لشؤون المباحث والجوازات. وقال: إنه أتى للرياض للسلام على الملك سعود في بداية حكمه، وكان في قصر الناصرية يتحدث مع أمير عسير تركي الأحمد السديري، وإذا برئيس الاستخبارات العامة سعيد كردي يأتي ويؤدي التحية العسكرية المعتادة - لكونه أعلى منه رتبة - قائلًا له: يا بيه يريدونك في (المصمك)، فاعتقد أنهم سيستعينون به للتحقيق مع من استعصى عليهم، وما علم أنه سجين، وكان مأمور المصمك ابن سيف له معرفة به من قبل؛ إذ أرسل له أخاه للعمل كجندي بمكة. وقد علَّمه أبو



يجيد الإنجليزية والفرنسية والتركية، كان من أوائل من كتبوا في جريدة «صوت الحجاز» عند صدورها لأول مرة. هو واحد من الرواد فكرًا وأدبًا، ويعتبر من أفضل النقاد السعوديين

ضياء مبادئ القراءة والكتابة، فرقِّي من جندي إلى ملازم، فحفظ له هذا المعروف، ولهذا خيره في أفضل الأمكنة في السجن وهي الأبراج - غرف واسعة مميزة عن البقية - وكانت تُعرَف بمَن سَبق أن سُجن بها مثل: برج العنقري، وبرج الأمير مشاري بن عبدالعزيز، والثالث لشيوخ إحدى القبائل.

وهو لا يعرف تهمته، ويتعاطف معه الجندي المكلَّف بخدمته بعد أن علمه القراءة والكتابة وأشركه معه في طبخ وتناول الوجبات. وفي أحد الأيام يفاجئه الجندي بفكرة تهريبه خارج المملكة.. ثم يفرج عنه ويجرد من رتبته العسكرية ووظيفته، فيقرضه محمد سرور الصبان ٥٠ ألف ريال يفتح بها منجرة بمكة وذلك في عام ١٣٧٤هـ تقريبًا، ويطلب منه تصنيع الأبواب والشبابيك للمباني الحكومية. وبعد مدة يطلب منه مغادرة المملكة مع عائلته، وبعد مدة تعلن السفارة البريطانية، طلبها مذيعًا باللغة العربية ليذيع بإذاعة عموم الهند - عندما كانت الهند مستعمرة لها - وكان بالمصادفة يقرأ مسرحية «هاملت» لشكسبير، فأتى الامتحان في هذا الموضوع، فنجح وذهب مع زوجته أسماء زعرور - أم ضياء - فأصبح يقدم البرامج العربية وزوجته تقدم «ركن المرأة»، وبعد سنتين تأتيه برقية من مدير الأمن العام (مهدي الحكيم) بأن عليه الالتحاق بعمله فورًا، فيعود إلى المملكة ليعمل وكيلًا للأمن العام للمباحث والجوازات والجنسية حتى تقاعده.

نسيت الموضوع ولم أتذكره إلا بعد أكثر من عشرين عامًا على هذا اللقاء، وبخاصة عندما وقع بيدي الجزء الثالث من مذكراته - وللأسف لم يذكر تاريخ صدورها - ففرحت لعلّي أجد بها ما يجدد ذاكرتي، ولكن وجدته ينهيها بتحويله من وظيفة مدنية إلى السلك العسكري برتبة (مفوض ثالث) في حدود عام ١٣٤٧هـ، وقد تنقل في عمله بعد هروبه من مدرسة الصحة بعد أن ضرب الدكتور المتعالي الذي أطلق عليه زملاؤه اسم «أبو رقعة» و«بارم ديله» و«العم شنطف» وهو المسؤول عن قسم مرضى السل الرئوي، الذي يتعامل معه ومع زميله (محمد الأسود) بخشونة ودائمًا يدعوه بـ«يا حمار.. يا مغفل»

مما نفره من الدراسة، واتفق مع زميله الأسود على الانتقام منه. وفي اليوم التالي عند حضور الطبيب، كتفه الأسود وقام عزيز بضربه بكل قوة بعصي المكانس وغيرها حتى بدأ يصرخ، فتركاه وهربا، وكانت هذه آخر علاقته بمدرسة التمريض.

اختفى لدى أحد أصدقاء زوج والدته (عبدالعزيز القارئ المصري) الذي كان يسلمه مصروفه الشهري عبارة عن جنيه ذهب يبعثها عمه (زوج والدته) عن طريقه. حتى حضرت والدته من المدينة للحج، فعلم عمه بما حصل له. وكان على علاقة بمحمود بك حمدي مدير مستشفى جياد، وصدر الأمر بتعيين عمه رئيسًا للصيادلة بمكة، وعن طريقه جرى تعيينه بمكتب مدير المستشفى مقيدًا وكاتب آلة.

هدية الملك فيصل والكتابة في «أم القرى»

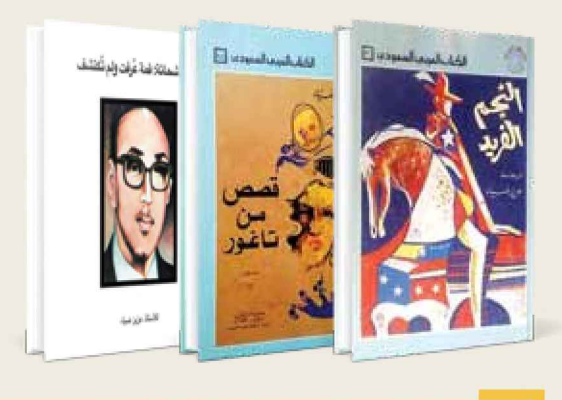
وعلى ذكر الآلة فقد ربطته علاقة وطيدة بالدكتور خيري القباني مدير المدرسة وأستاذ التشريح، وكان يكتب على الآلة الكاتبة التي يراها عزيز لأول مرة ويبدي إعجابه بها، فطلب منه أن يجرب الكتابة عليها، ولنباهته وسرعة إتقانه فقد اقترح دعوة الأمير فيصل نائب الملك في الحجاز لزيارة المدرسة، وإقامة مسابقة في الكتابة على الآلة مع من يتقن الكتابة عليها وهم ثلاثة: (شفيق أفندي الإمام) القادم من الشام والكاتب على الآلة في مكتب المدير العام للصحة، والثاني (السيد عيدروس) الكاتب الوحيد بوزارة الخارجية، والثالث عزيز ضياء الطالب بالمدرسة، وعند وصول الأمير راكبًا على حصان - إذ كانت السيارات غير موجودة بمكة - وقد وقف الأمير يراقب المتسابقين ومحمود بك يملي عليهم من ورقة بيده

فكانت النتيجة على النحو الآتي:

التلميذ عزيز (٥٢) كلمة في الدقيقة من دون أي خطأ. شفيق أفندي (٤٣) كلمة في الدقيقة مع ثلاثة أخطاء. السيد عيدروس (٣٥) كلمة في الدقيقة من دون أي خطأ.


محمد العلي

فأعجب الأمير فيصل وأشاد به، وأخرج من جيبه ثلاثة جنيهات ذهبية وسلّمها إياه، وقال: هديتك تأتيك غدًا. وفعلًا أرسل له في اليوم التالي (سيكل) وساعة يد، وقد نفعه إتقانه الكتابة على الآلة الكاتبة ليتعين بمستشفى جياد براتب (ستة جنيهات) شهريًّا. وتوثقت علاقته بالدكتور حسني الطاهر الذي سأله عمن قرأ له؟ فقال: إنه قرأ لجبران خليل جبران «العواصف والعواطف»، فدله على المنفلوطي، وفوجئ بعد يومين بمجموعة كتب المنفلوطي يهديها له. وكان لا يوجد بمكة سوى جريدة «أم القرى» فكتب بعض الخواطر، فأرسلها للجريدة ولهذا نجده في



مترجم ومذيع ورئيس تحرير

قلت له عندما أهداني الجزأين الأولين من «حياتي مع الجوع والحب والحرب» وعرفت أنهما مقتصرَين على طفولته المبكرة وذكرياته عند سفره مع والدته وجمع من أهالي المدينة للشام ضمن حملة «سفر برلك» التي هجرهم لها فخري باشا ممثل الحكومة التركية عند حصار الأشراف لها عند إعلان الحسين بن علي الثورة العربية الكبرى في منتصف ثلاثينيات القرن الهجري الماضي. قلت له: «إنك الآن على أبواب التسعين من عمرك المديد ولم تستكمل مذكراتك، أو على الأقل المحطات المهمة من حياتك». فقال: «إن ابني يسجل ذلك بالفيديو ولعله يكتبها بعدي». والآن وقد مضى أكثر من عشرين عامًا على وفاته - رحمه الله - صدر في أثنائها الجزء الثالث منها الذي انتهى بدخوله السلك العسكري في حدود عام ١٣٤٨هـ ١٩٢٩م وكل حياته كانت حافلة بالعلم والعمل. ولهذا اضطر إلى الاستعانة ببعض ما كتبه الدكتور علي جواد الطاهر في معجم المطبوعات، «... دخل معترك الحياة في وظائف الحكومة في سن مبكرة، وتقلب في عدة مناصب،

ختام الكتاب (ج٣) من مذكراته يقول: «ولا أذكر اليوم، كيف شعرت أن قلبي يكاد يقفز من صدري، وأن رأسي قد تضخم فلا يتسع له الغرفة كلها. أن يأتي يوم أرى فيه اسمي منشورًا في جريدة تحت هذه الكلمات التي أعجب بها الدكتور حسني الطاهر وصديقه الدكتور مصطفى عبدالخالق - طبيب في التكية المصرية - فذلك حلم لم يسبق قط أن طاف بذهني في صحوٍ أو منام..». فبدأ يقرأ ويكتب. ومن مقيد أوراق إلى مدير مكتب مدير الأمن العام مهدي بك الحكيم، فيقترح فتح مدرسة أو تأسيسها لتخريج ما يحتاجه الأمن العام من ضباط. فيوافق مهدي على اقتراحه، وتكون (مدرسة الشرطة) طلابها من الموظفين المعينين كتابًا برواتب جنود وتلاميذ دار الأيتام الذين أنهوا دراستهم الابتدائية ويتقاضون رواتب جنود. فتُفتَح المدرسة ويتولى التدريس بها الضباط، ومقرها في (القاووش) القاعة الواسعة بمبنى الأمن العام الذي يتسع لأكثر من خمسين طالبًا، واتفق مع نجار لصنع المقاعد والسبورة.


عبدالله مناع




عبدالسلام الوايل


محمد زايد الألمعي

فينتقل عمله للمدينة للعمل مع الشيخ يوسف بصراوي مدير القسم العدلي لبضعة أشهر ليفاجأ ببرقية من مدير الأمن العام يطالبه بعودته لمكة، ويُصدر أمرًا بنقله للسلك العسكري برتبة (مفوض ثالث) وقال: «لا بد أن ترتدي (البدلة) وسوف تستلم من يوسف جمال (القايش) والمسدس، وسيقوم بتدريبك على الحركات العسكرية». وقال في ختام الجزء الثالث من حياته: «وهكذا بدأت مسيرة مستقبلي الطويل في الشرطة..». وقال ضمن ما قال: إنه وقتها لا يوجد سيارة ولا راديو.. ولعدم وجود تواريخ توضح متى طبعت هذه الأجزاء الثلاثة من مذكراته، حتى تواريخ تلك الأحداث، إلا أنها تجري بين سنتي (١٣٤٥ و١٣٤٨هـ)، و(١٩٢٦ و١٩٢٩م) قبل توحيد المملكة بسنوات.

كان من بينها مدير مكتب مراقبة الأجانب، ثم وكيل للأمن العام للمباحث والجوازات والجنسية... يجيد الإنجليزية والفرنسية والتركية، كان من أوائل من كتبوا في جريدة «صوت الحجاز» عند صدورها لأول مرة. هو واحد من الرواد.. فكرًا وأدبًا ويعتبر من أفضل النقاد السعوديين... وفي عام ١٣٨٤هـ تولى رئاسة تحرير جريدة المدينة المنورة لمدة ٤٠ يومًا... حاول أن يدرس في القاهرة وبيروت فلم يتهيأ له أن ينهي دراسته، وعاد إلى المملكة ليعيَّن في الشرطة رئيسًا لقسم التنفيذ، ثم عندما تأسست وزارة الدفاع التحق بها، ثم مديرًا عامًا للخطوط الجوية.

ونتيجة لخلاف بينه وبين مسؤول آخر فُصل وسار إلى القاهرة، وبعد إقامته سنتين تقريبًا التحق بوظيفة مذيع مترجم في إذاعات الهند في دلهي، وبعد أن قضى سنتين تقريبًا استدعته الحكومة برقيًا ليشغل وظيفة مدير مكتب مراقبة الأجانب، ثم صدر الأمر بتعيينه وكيلًا للأمن العام للمباحث والجنسية... ثم انقطع للكتابة والتأليف والترجمة. وكتب للإذاعة والتلفزيون. وهو أول من أصدر جريدة عكاظ أسبوعية بامتياز الأستاذ أحمد عبدالغفور عطار. وقال: إنه ترجم «عهد الصبا» لإسحاق الدقس و«النجم الفريد» وقصص سومرست موم، ثم «جسور إلى القمة»، وقصص من طاغور.. ويسهم جادًا مع تهامة فيما تصدر من كتب الأطفال، وينقل لها عن الإنجليزية مجموعة حكايات. ومعروف معلقًا سياسيًا، وفيه والكلام سنة ١٩٨٤م: أن له تسعة كتب مطبوعة وخمسة عشر تحت الطبع...». وهو يودعني في نهاية لقائي الثاني معه ١٤١٦/١١/٢٤هـ سألني: من ستقابل غدًا؟ قلت: عابد خزندار.. فقال: هناك من هو أهم منه.. هناك والده فلا يفوتك فلديه معلومات مهمة.. فاستغربت لعدم سماعي به، فقلت: أما زال على قيد الحياة؟.. قال: ستجده أقوى من ابنه عابد.. وهكذا كان.

علمت بعد سنة أن عزيز ضياء غادر الولايات المتحدة للاستشفاء ولم يمكث سوى أيام، فسمعت بوفاته رحمه الله. فقال الدكتور عبدالله مناع وهو يرثيه: إنه رغم تقدم سنه إلا أنه يسهر إلى الثانية ليلًا ويصحو مبكرًا؛ ليتناول فطوره في الثامنة صباحًا. ولا يشاركه الفطور سوى قطة أليفة مؤدبة يوضع لها ملعقة وشوكة مثل ما يوضع له، وتجلس على الكرسي المقابل له بكل أدب لتتناول الفطور معه.





محمد بنيس
شاعر وناقد مغربي

خريف باريس

علينا ألا نستسلم لهذا الخراب الذي يحاصر العالم العربي؛ إرهاب ديني متعدد الأشكال، تدمير الشعوب والبلدان، انغلاق في العلاقة مع الآخر المختلف دينيًّا وحضاريًّا، تراجع الثقافة عن مكانتها، إنكار ما كنا وما سنكون. نعم، بكل صرامة علينا أن نغضب على أنفسنا المتهاوية، ونتوجه نحو ما نظن أنه الممكن للبقاء على قيد الحياة. بهذا أغالب اليأس الذي أكاد أعثر في كل المناحي على ما يبرره. شيء من الغضَب، ثم خطوة ثانية نحو العالم. أشاهد وأقرأ وأنصت.

ما الفرق بين العالم والمكتبة؟ سؤالٌ ليس هيّنًا، وهو يغري بقليل من الصمت. في المكتبة تكمن أسرار لا تتكشّف لك إلا بعد أن تتعلم آدابها. وهي تمنحك اليوم، كما منحتك من قبل، ما يساعدك على الجلوس في ركن، أنت تختاره، وتنظر إلى نفسك، ومن نفسك إلى العالم من حولك. مكتبتك التي بنيْتَها عبر سنوات من الشغف بالقراءة والسؤال هي دليلك الأول. مكتبة اقتنيت عناوينها من مكتبات مختلفة، من داخل بلدك ومن خارجه. ويفتح لك السفر إلى مناطق مخصوصة في العالم أبواب مكتبات عامة وخاصة، تضاعف من رغبتك في القراءة والإقبال على عوالم المعرفة والإبداع، من زاوية لم تكن تخطر على بالك.

بهذا أقنعت نفسي وأنا أتوجه إلى باريس في خريفها. لم أعذّبها بالتخلص من شيء لا يمكن التخلص منه، بل رغبت في أن أسمح لها بأن تتنفس قليلًا من الهواء النازل من أعالي النفوس المبدعة. هواء في كوْن تعودتُ على زيارته منذ شبابي، وما زلتُ وفيًّا له حتى اليوم، وأنا على طريق



الشيخوخة. هناك جهات في العالم لا عمر لها، نصاحبها عبر جميع فترات الحياة، وتظل هي نفسها. تظل ضرورة للمعرفة والتأمل والحوار. ذلك هو شأني مع عدة مدن في العالم، وباريس في مقدمتها.

نهاية خريف في باريس. كنت أحس برجّة عاتية ترفعني وتلقي بي في الأمكنة التي أحب أن أزورها. لا يمكن أن نزور مدينة بكاملها، هذا مستحيل؛ لذا نختار جوانب من المدينة، نختار شوارع، متاحف، مكتبات، قاعات للعروض السينمائية أو المسرحية أو الموسيقية. نختار حدائق ومطاعم ومقاهي وحانات. باريس توفر إمكانية الاختيار، مثلما هي لندن، أو نيويورك، أو مدريد، أو برلين، أو طوكيو. مدن تجسد مفهوم المدينة، حيث تجمع عمارتها بين الجمال والمنفعة والمتعة. باريس اليوم تخبرني بأن باريس التي عرفت في الستينيات شملتها تحولات عديدة، لكنها تظل مدينة الحضارة الغربية في عصرها الحديث.

* * *

أول ما كان يشدني إلى خريف باريس هو النشاط الثقافي الذي يطبع هذا الفصل من فصول السنة. خريف باريس هو بامتياز فصل الكتاب، أو ما يعرف بالدخول الثقافي. منذ نهاية أغسطس تشرع دور النشر في إصدار عناوينها الجديدة. ومع أكتوبر يبدأ انتظار الإعلان عن الجوائز. جائزة نوبل في شهر أكتوبر. واجهات المكتبات يملؤها العمل الأدبي الفائز بالجائزة، وإلى جانبه أعمال أخرى للفائز، تكون في غالب الأحيان قد صدرت من قبل مترجمة إلى الفرنسية. ومن أكتوبر إلى ديسمبر، تتكاثر التكهنات بالعناوين التي ستفوز بجوائز فرنسية، وفي مقدمتها جائزة الغونكور الشهيرة. سنة بعد أخرى تصبح الجوائز ذات طغيان إعلامي وذات سلطان على عرض الكتب في المكتبات. ومنذ التسعينيات من القرن الماضي لم تعد المكتبات تخفي رغبتها في الاكتفاء بعرض ما هو قابل للبيع بكميات كبيرة. وأنا من بين القراء الذين لا يعبؤون كثيرًا بالجوائز. لباريس ومكتباتها عوالم لا متناهية من الكتب؛ منها ما يصدر في خريف كل سنة، أو خلال شهورها، ومنها ما صدر من قبل ولم يتمكن كثيرون من اقتنائه.

عالم الكتاب عجيب ومدهش. عندما تطأ قدماي مكتبة أنسى بسرعة ما هو خارجها. أتوقف قليلًا لتحية المكتبة، قبل وضع القدم على عتبتها. هكذا احتفلتُ بالمكتبات يوم كان حي السان ميشيل والسان جيرمان يتوفران على مكتبات

من أصناف مختلفة. كل واحدة منها تقدم لك في الغالب فرصة التعرف على ما لا تحتفي به مكتبات سواها. الذهاب إلى المكتبات لاقتناء الكتب أجمل ما أغتنمه من السفر. غالبًا ما أدخل إلى المكتبة وأنا أحمل في يدي ورقة تضم لائحة الكتب التي أبحث عنها. أكون حريصًا على البحث عن هذه اللائحة. لكن الأجمل دائمًا هو أن أعثر، إلى جانب تلك التي أبحث عنها، على عناوين لا أعلم بصدورها أو ضاعت مني فرصة اقتنائها، أو أتوفق في اللقاء بمساعد في المكتبة، ذكي وخبير، يعرف جيدًا طبيعة احتياجات القراء، فيدلني على عناوين مفيدة، وقد تكون أحيانًا ذات أهمية غير اعتيادية.

* * *

تلك المكتبات، التي كانت تملأ الشوارع، أضحت في عهد امتياز السياحة مجرد محلات تجارية لمختلف أنواع السلع. مرة بعد أخرى تتغير الواجهات والمعروضات. وأنا أحافظ على علاقتي بباريس. في هذه السنة، كما في السنوات السابقة، توجهتُ إلى المكتبات التي أفضلها. هي مكتباتي. وأنا متأكد من أنها ستوفر لي ما أبحث عنه أو ما أحتاج إليه.

بذلك اليقين أقبلتُ على مكتبات. لكن ما صدمني هذه المرة كان أكثر مما أهداني مفاجآت جميلة. قلتُ، في البدء، لا بدّ لي، من باب الفضول، أن أبحث عن الرواية الفائزة لهذه السنة بجائزة نوبل. أريد أن أراها أولًا. «بقايا النهار» للروائي البريطاني كازو إيشيغورو. أريد أن أراها. هذا يعنيني، قلت في نفسي. فأنا أودّ أن أفهم قليلًا سبب تجنب لجنة نوبل إعطاء الجائزة لكاتب عربي. عندما أقبلتُ على أكثر من مكتبة وجدتُ أن الكتب المعروضة فوق طاولاتها هي التي فازت في شهر ديسمبر بالجوائز الأدبية الفرنسية، فيما هي رواية الفائز بنوبل غير معروضة في المكان المفترض وجودها فيه. فضلتُ ألا أسأل عنها أيَّ مسؤول في المكتبات التي زرتها. وبعد جهد، وتغيير مكان مجموعات الأعمال المعروضة، عثرتُ على رواية كازو، بل عثرتُ على عدد من رواياته.

هذه الحادثة العابرة نبهتني على معنى زيادة تسلط الحس التجاري على السوق الثقافية. مركز المكتبات مخصص للكتب ذات السلطة الآنية. هي وحدها التي تحتكر وجاهة العرض. أما التي مضى على صدورها وقت قصير، حتى لو كانت من صنف جائزة نوبل، فهي محكومة بالانسحاب إلى الخلف، ومن الخلف إلى النسيان فالإهمال. كان واضحًا، منذ بداية التسعينيات من القرن الماضي، أن

خريف باريس هو موسم الكتاب في فرنسا. عديدة هي المدن التي تحتفي بالكتاب في الخريف، ربما بطريقة باريس نفسها. لكن ما لا يجب أن أنساه هو هذا التحول الجارف الذي يزيح الكتاب الثقافي عن صدارة الأحداث الثقافية ليحل الكتاب التجاري محله

عمر الكتاب يتقلص شيئًا فشيئًا. لكننا اليوم لسنا فقط أمام هذا النوع من التعامل التجاري الوقح مع الكتاب، بل نعاين الانتقال إلى مرحلة أعلى يتقلص فيها عمر الكتب إلى أقل فترة ممكنة.

* * *

ما الذي سنقوله عن كتب ليس لها قوة المبيعات نفسها؟ قديمًا، كانت قيمة الكتاب تتمثل فيما يأتي به من اجتهاد في مجال معرفي من مجالات العلوم الإنسانية، مثلًا، أو في مجال الإبداع الأدبي. كانت المكتبات تتسابق في عرض كتب الفلاسفة وكتب النقاد الأدبيين وعلماء الاجتماع والتحليل النفسي، إضافة إلى ما كان للشعر من مكانة عليا في العرض وأحيانًا في التقديم. وكان للمسرح ما كان للشعر. أما اليوم فالقيمة، كل القيمة، بدون تقسيط، محفوظة للكتاب الذي يحقق المبيعات العليا. بهذا المعنى نفهم السبب وراء تخصيص زاوية جانبية للدواوين الشعرية. الجديد منها، لدى دور النشر المميزة، يحظى بعرض لمدة قصيرة، ونادرًا ما يصل إلى واجهة المكتبات، التي تفوز بها الأعمال المرشحة لتحقيق أعلى المبيعات.

خريف باريس هو موسم الكتاب في فرنسا. عديدة هي المدن التي تحتفي بالكتاب في الخريف، ربما بطريقة باريس نفسها. لكن ما لا يجب أن أنساه هو هذا التحول الجارف الذي يزيح الكتاب الثقافي عن صدارة الأحداث الثقافية ليحل الكتاب التجاري محله. ثمة عنف في هذا السلوك، الذي لم يعد يبالي بالقيمة الثقافية للكتاب ولا يوليها الاعتبار الذي تستحقه.



الفيصل
Alfaisal
متوافرة في مجلدين
2017 - 2016







editorial@alfaisalmag.com
www.alfaisalmag.com
@alfaisalmag
alfaisalmag





رضا عطية
ناقد مصري

مكاوي سعيد..
كتابة الاغتراب في الرواية المصرية

عملت الكتابات السردية للمصري مكاوي سعيد (يوليو ١٩٥٦ . ديسمبر ٢٠١٧م) سواء في الرواية أو القصة على سرد حياة الذات في الفضاء المديني، وتمثيل إغراباتها وأحلامها وإخفاقاتها فيه، كذلك تجسد كتاباته السردية قلق الذات بالمكان ورحيلها وعدم استقرارها بين الأماكن، وكذلك اضطراب علاقة الذات بالآخر، بغيرها من الشخوص؛ إذ تنقل أعماله السردية حالة الاغتراب واللاانتماء التي تعيشها الذات في عالمها وتحسها إزاء الآخرين، مهما كانت لها من بعض علاقات صداقة أو ألفة بشخوص ما أو أماكن ما، تظل الذات تائهة في عالمها، تشعر بشتات مزمن فيه. الغالب على شخوص مكاوي سعيد الرئيسية وأصواته السردية المركزية أنها تنتمي إلى شريحة المثقفين من الطبقة الوسطى اجتماعيًّا الذين يمثلون وعي المجتمع النابض ومراياه في رصد التحولات التاريخية والتغيرات السوسيوثقافية، التي لحقت بالمجتمع وغيرت ملامحه حد أن نسخت شخصيته الجمعية.

يغلب على الذوات اللائي يقدمهن في سرده أنهن ذوات إشكالية يحملن وعيًا محبطًا، مثلما كانت حال بطله في روايته «تغريدة البجعة». تمثّل الشخصية الرئيسية في «تغريدة البجعة» - كما هو غالب في رواياته ومعظم قصصه- لجيل الإحلام المجهضة والأماني المحبطة، ذلك الجيل الذي صُدِم بعصر الانفتاح الساداتي ومعاهدة كامب ديفيد للسلام بين مصر وإسرائيل، الجيل الذي انعكس شعوره بالإحباط مكتويًا بنار واقع سياسي يرفضه وتراجع اقتصادي قومي على إحساسه الذاتي بفشل المشاريع الحياتية لأفراد هذا الجيل، ما أثقله بشعور استسلامي راضخ إزاء الإحساس بالهزيمة التي أثقلت كاهله. وفيما يتبدى أنّ ثمة نزعة غنائية تطغى على سرد مكاوي سعيد، حيث صوت مفرد يغني حالته الشعورية ويطرح مواجده ومكابداته في نزوع بوحي، كما يحضر ضمير المتكلم، الضمير السردي الأول، بشكل طاغٍ في سرده، لتُمسي حكاياته التي تبثّها أصوات سرده كشهادات تحمل سمات كتابة الاعتراف، كما يستحوز الفعل الماضي على النصيب الأكبر من زمن السرد لديه، رُبما لأنّ عملية السرد تريد أن تقف بساردها ومتلقيها على مسافة زمنية من زمن الحكاية التي يتم بثها عبر السرد، في تثبيت للحظة ما أو مجموعة لحظات ومشاهد أو لإصدار حكم ما على تجربةٍ انتهت الذات الساردة منها.

اللاانتماء

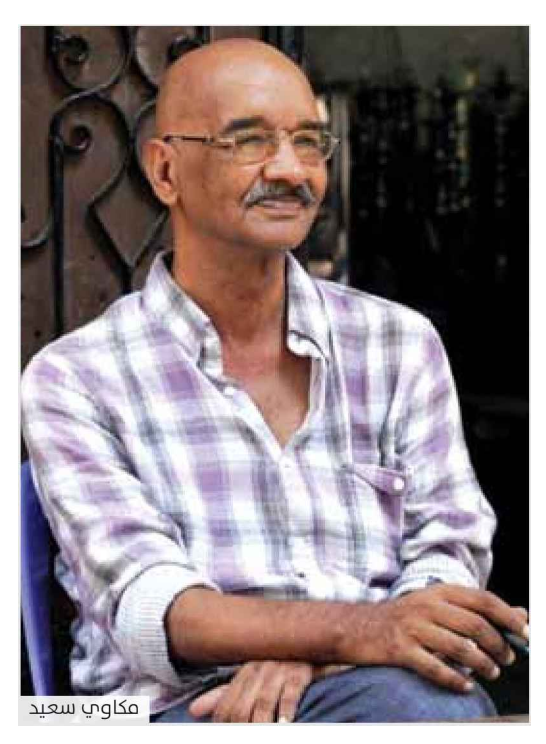
في تمثل الذات للعالم، الموضوع الحاضر في وعيها -في كتابات مكاوي سعيد السردية- نجدنا إزاء ذات تشعر باغتراب متفاقم ولا انتماء مُؤكَّد تجاه عالمها الذي تشعر بأنّه يلفظها حد العداء، كما في «تغريدة البجعة». تبدو الذات في تمثلها أحداث العالم واستيعاب أفعاله المحايدة مسكونة بشعور معاداة العالم لها، شعور اغترابي وإحساس ما بتآمر أشياء العالم ضدها وتربصها بها، لتستحيل الذات قنصًا أو هدفًا للعالم للإيقاع بها وسحقها. ويلازم إحساسَ الذات بمعاداة العالم ومحاصرته لها إحساسٌ آخر بافتقادها البيت. من علامات الاغتراب في سرده أنّه يساكن معظم الذوات شعورٌ بافتقاد البيت والإحساس بالبيتية، فلا ألفة تنشأ بين الذات والبيت الذي تسكنه، ما يعني افتقاد الذوات الشعور بالخصوصية والأمان اللذين يَسِمان البيت. ومن تبديات الشعور بالاغتراب الذي ينقله لنا سرده ضيق الذوات بالتكنولوجيا والتقدُّم التقني في هذا العالم وخصوصًا عند الغياب عن الوطن والرحيل عنه للعمل وكسب العيش. كأنّ الذات في إحساسها بأثر التقدّم التكنولوجي للمعيشة عليها تضيق بهذا التقدّم التقني؛ إذ تعمل التكنولوجيا وفقًا للتصوُّر الماركوزي على تسطيح الإنسان ومفاقمة اغترابه، مثلما طرح هربرت ماركوزه في «إنسان البعد الواحد» فكرة أنّ التطوُّر الآلي والتقني يعمل

على إفقاد الإنسان الشعور بإنسانيته كما تعمل التكنولوجيا على إخماد شعور الإنسان بالتمايز والاختلافات والفوارق ما يضاعف من إحساس الإنسان بالاغتراب الوجودي.

يبدو موقف الذات من العالم وإدراكها لوجودها في هذا العالم وموقعها منه أمرًا مهمًّا في تبيُّن رؤية الذات الوجودية في إحساسها بالعالم وتمثُّلها له، وفي سرد مكاوي سعيد يبدو أنّ للذوات وضعًا خاصًّا في إدراكهن العالم. في سرده تنحو الصورة المشهدية -في الأغلب- إلى تصوير الذات الإنسانية في مواجهة الطبيعة والعالم على هيئة أعزل، وحيد يجابه عنف الطبيعة الذي هو رمز مادي لعنف الوجود وقسوته وعصفه بالذات، ولكنّ المفارقة تبدو -هنا- في تمثيل علاقة الذات بالموضوع، العالم، وتمثُّل التفاعل الحاصل بينهما، بتصوير الذات كمركز يتَّسم بثبات ما بينهما يبدو العالم، الموضوع، هو الذي يمارس حركة ما باتجاه هذه الذات، حيث يقترب الميدان الفسيح المغمور بالأضواء الكابية من الذات، فتقلب الصورة اتجاهية الحركة من الموضوع إلى الذات بعكس منطق الواقع فيما يعكس مركزية الذات في تصورها العالم وإحاطته بها. وتتبدى عناية كتابة مكاوي سعيد السردية في وصفها العالم والتقاط أشيائه الصغيرة ورصد حركاتها ولفتاتها الدقيقة. وتعمل الصياغة السردية في كتابته على تذويت العالم؛ إذ تعمل الذات في تَمثُّلها العالم موضوعًا لإدراكها على إسقاط تمثُّلاتها النفسية على أشياء العالم، فما الأغصان المتهاوية الموسومة بالعجز والخيبة إلا انعكاس وتمثيل للذات نفسها التي تشعر بالعجز والضعف في مواجهتها العالم، فتعكس ذلك على موضوعاتها المُدرَكة، وهو ما يؤكده توقع الذات حصول انهيار ما، فالشعور بعنف العالم يثقل بوطأته وعي الذات بهذا العالم وبأشيائه.

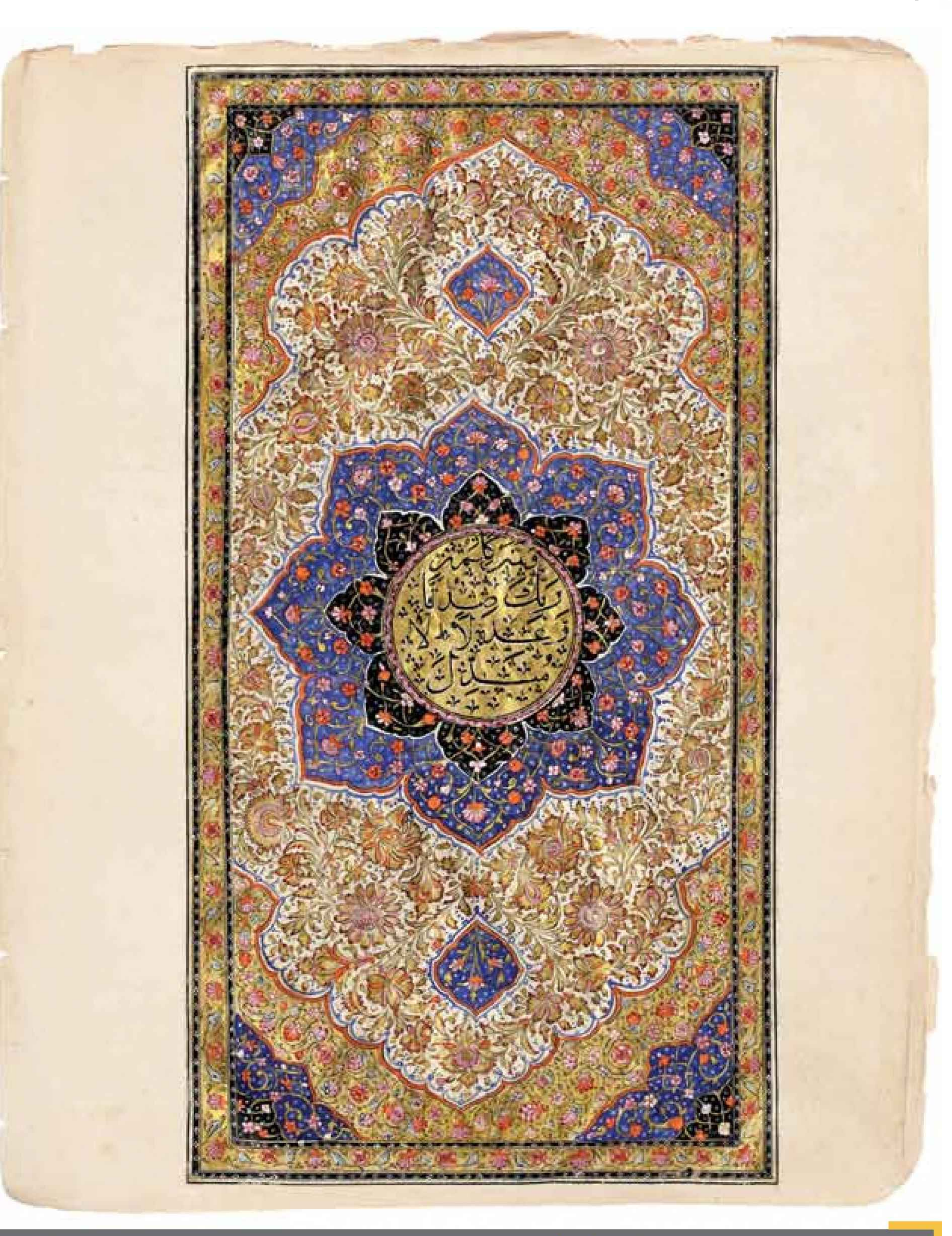
مأساة أطفال الشوارع

مع عناية كتابة مكاوي سعيد بالمهمشين والمارقين فإن «تغريدة البجعة» قد قدمت مأساة أطفال الشوارع في مدينة القاهرة، هذه الفئة التي تمثُّل شريحة مجتمعية وظاهرة بارزة بوصفها ملمحًا من ملامح التحولات الاجتماعية التي طالت المجتمع المصري في العقود الثلاثة الأخيرة. وتتبدى المأساة التي تجسدها «تغريدة البجعة» في فقدان الإنسان إنسانيته وسلبه إياها منذ طفولته وحداثة وعيه بالحياة، فقد أمسى الفرد مجرد رقم بين آخرين في تجلٍّ باد لاغتراب الذات الإنسانية. كذلك يعمل السرد على كشف الجيوب الخبيئة للمدينة وتمثيل عوالم


مكاوي سعيد

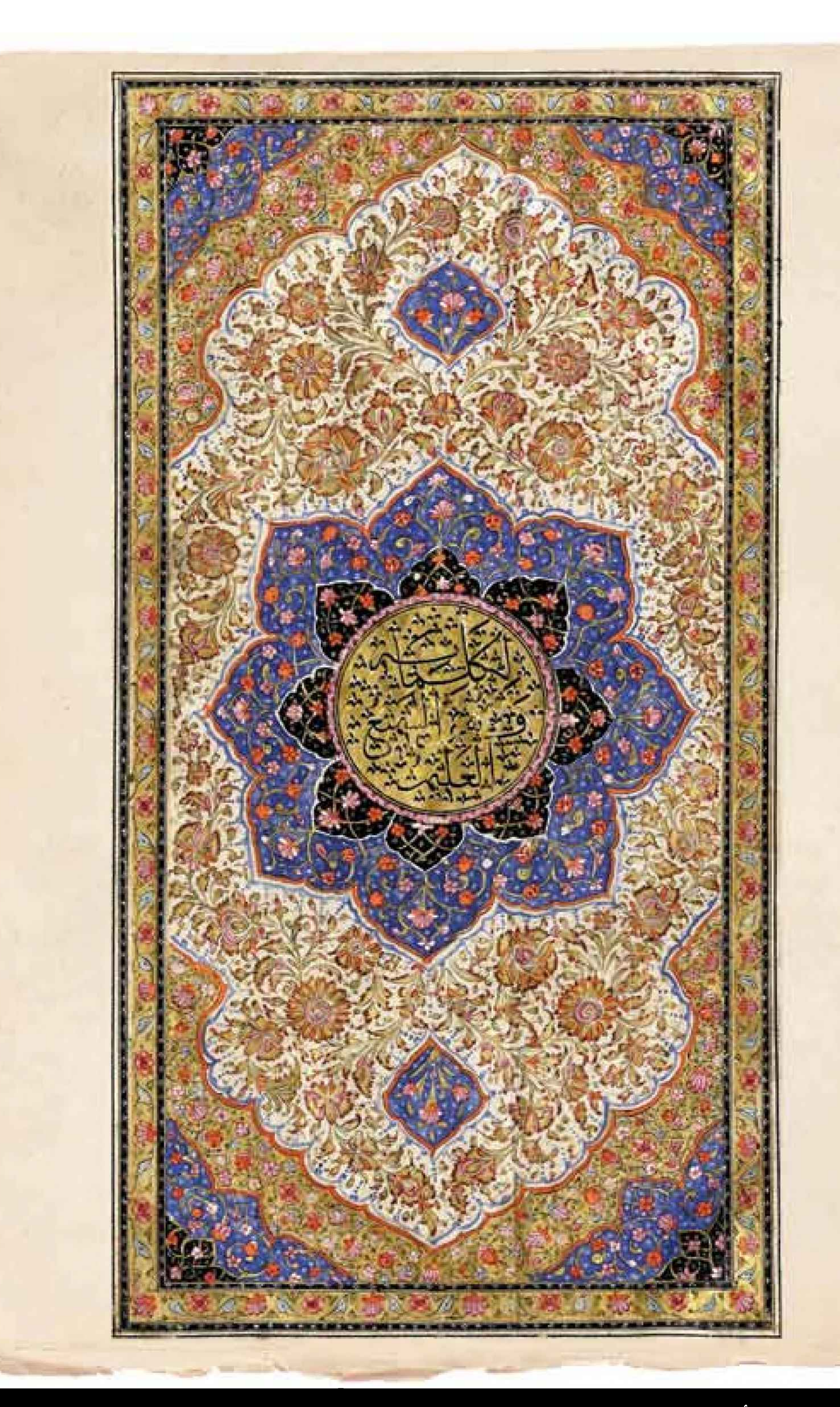
المهمشين والمارقين والمتمردين والتمزُّق والتفسُّخ الاجتماعي الحاصل في بنية المجتمع. الحقيقة أنّ الراحل الذي كان يبدو منذ روايته الأولى «فئران السفينة»، معنيًّا في كتابته السردية بالتفاصيل الدقيقة التي تُشكِّل مشهد السرد. إذ يبدو السرد عند مكاوي سعيد الذي يسعى في حكاياته إلى المراوحة بين الأمكنة وبيان شخصيتها، سينمائيًّا في بث الحكاية بعناية السارد على مشهدة الأحداث ونثر التفاصيل الدقيقة والحركات الصغيرة؛ مما يجعل للسرد إيقاعًا مدققًا في رصد العالم وبث أحداثه. كما يكثر في السرد لديه حضور الأشخاص المجهلين والعابرين والفواعل الثانويين؛ مما يضفي على سرده سمتًا من الواقعية ويمنحه قدرًا من الثراء المشهدي.

كما يتسم السرد لديه -مع كلاسيكيته- بتشجُّر بنية الحكي وتعدد مسارات السرد لتعدد الحكايات التي تتفرع عن البناء السردي؛ ففي «تغريدة البجعة» ثمة أكثر من خط سردي وأكثر من حكاية يرويها السارد، كحكايته مع زينب، وحكايته مع «مارشا»، وحكاية «يوسف حلمي» مدير الإنتاج السينمائي، وحكاية «كريم» ورفاقه من أطفال الشوارع، وفي رواية «أن تحبك جيهان» تبرز تقنية الأصوات المتعددة بتأسيس الحكاية على رواة ثلاثة، ومع تعدد مسارات السرد نجد أن ثمة تقاطعات، تربط أوصال الحكاية، تتمثل في وعي ساردها الرئيسي وعلاقاته المتشعبة بأطرافها.



مخطوط : لوحة فنية، كانت غلافًا لأحد المصاحف المخطوطة

كُتب في وسطه آية: ﴿وَتَمَّتْ كَلِمَتُ رَبِّكَ صِدْقًا وَعَدْلًا لَّا مُبَدِّلَ لِكَلِمَاتِهِ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾



كُتبت الآية على أرضية مذهّبة، وسط إطار مذهّب ومزخرف.
من مقتنيات مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية.

الهاكرز... إلى أين؟

القرصنة مسألة غامضة ومصطلح يغطي العديد من الخطايا

كريس هول صحافي متخصص في العلوم والتكنولوجيا
ترجمة عبدالله بن محمد مترجم تونسي

على شبكة الإنترنت تحوّلت أعمال القرصنة إلى فرص للجريمة والتحركات الشعبية حتى التّدخل في الشؤون السياسية للدول الأخرى. فمَن الهاكرز؟ وهل يمكن إيقافهم؟ الأشهر الستة الأخيرة كانت حاسمة على الصعيد السياسي بأوربا بعد أن توجه الناخبون في كل من النمسا وهولندا وفرنسا والمملكة المتحدة إلى صناديق الاقتراع. وقد تميّزت مدة ما قبل الانتخابات بالمخاوف من أن تتمكن القوى المعادية، التي تنشط على الإنترنت، من التلاعب بنتائج الانتخابات. وكادت المخاوف أن تتحقق بفرنسا، بعد أن وقع الرئيس الجديد إيمانويل ماكرون وحزبه (En Marche) ضحية لتسريب حزمة من رسائل البريد الإلكتروني بحجم ٩ غيغابايت قبل ٤٨ ساعة فقط من التصويت. الأمور مختلفة قليلًا عبر المحيط الأطلسي، بعد تشكيل أربعة لجان برلمانية، فضلًا عن مكتب التحقيقات الفدرالي، للتحقيق في التأثير الروسي المزعوم في نتائج الانتخابات الأميركية، بما في ذلك قرصنة رسائل البريد الإلكتروني لهيلاري كلينتون. وفي المملكة المتحدة، أخبار القرصنة تصدّرت مؤخرًا العناوين بعد أن شلّ الهاكرز نظم الحاسوب بأربعين مستشفى شهر مايو الماضي باستخدام فيروس Wanna Cry بهدف الحصول على فدية مالية.

عادة، في أعقاب كل هجوم، يسارع السياسيون في التذكير بالحاجة إلى «تنظيم» الإنترنت. في العالم الغربي، تتعرض ديمقراطيتنا وحريتنا إلى هجوم مستمر، وكسب المعركة يكمن في تحكمنا في التكنولوجيا. ربما يبدو ذلك مبالغًا، أو حتى عرضًا لمقتطفات أحد الأفلام. حسنًا، ضع في حُسبانك أن الشخص العادي في المملكة المتحدة يقضي ٢٥ ساعة أسبوعيًّا على الإنترنت ويملك ما بين ٢٧ و٤٠ حسابًا إلكترونيًّا. ومن المقرر أن يصبح هناك ٨٫٤ مليارات جهاز متصل في العالم نهاية عام ٢٠١٧م، و٢٠٫٥ مليارًا بحلول عام ٢٠٢٠م.

في عام ٢٠١٦م، سجّلت الولايات المتحدة وحدها أكثر من ١٠٠٠ عملية خرق للبيانات المسجّلة. القرصنة لا تقتصر على الخروقات فقط؛ ولم تعد تقتصر أيضًا على سرقة كلمات السر: لقد ورث المهووسون الأرض وانتهى. يقول ديفيد إمس، الباحث الأمني الرئيس بمركز المتخصصين في مكافحة الفيروسات وأمن الإنترنت (كاسبيرسكي): «ليس هناك شك في وجود المزيد من البرامج الضارة اليوم أكثر من أي وقت مضى»، وأضاف «الحجم يتزايد بشكل كبير. نحن نحلّل مليون وحدة [من الشيفرات الخبيثة] يوميًّا في مختبر الفيروسات، وأكثر من ٦٠ في المئة من النتائج كانت تعليمات برمجية جديدة.

الجريمة الإلكترونية

هذه التهديدات الواسعة مصدر قلق بالتأكيد، لكن من الصعب فهمها والتحكم فيها. القرصنة مسألة غامضة فهذا المصطلح يغطي العديد من الخطايا. يمكن أن تكون الهجمات الإلكترونية جرائم خطيرة كالسرقة أو الابتزاز أو التجسس أو التشهير أو الاحتيال، لكنها يمكن أن تكون كذلك سلوكًا مزعجًا على الأقل. هذه المقارنة تختلف مع الجريمة في الواقع حيث إن الاختراقات أو التسريبات يمكن أن تغذّي جرائم أكبر مثل: تجميع البيانات المسروقة وتداولها على سوق الإنترنت المظلمة (مواقع مشفرة لا يمكن العثور عليها باستخدام المتصفحات القياسية أو محركات البحث)، في حين تقوم الأنظمة المخترقة بتجميع شبكات «بوتيت» الشاسعة لاستخدامها بشكل غير مقصود للإيقاع بأهداف كبيرة.

دعونا نلقي نظرة على الهجوم على المستشفيات كمثال جرى تنفيذه بأدوات سُرّبت على الإنترنت من جانب

هاكر: عندما بدأتُ، كان الغرب المتوحش حقيقة ثابتة، لكن لا أحد يجرؤ على الاقتراب. عندما التقينا في غرف الدردشة، لم ندرك حقًّا أننا بصدد تكوين عصابات إجرامية. كنت أعتقد أن الإنترنت يجب أن تكون حرة تمامًا، لا تحكمها قواعد، وكل شيء مباح

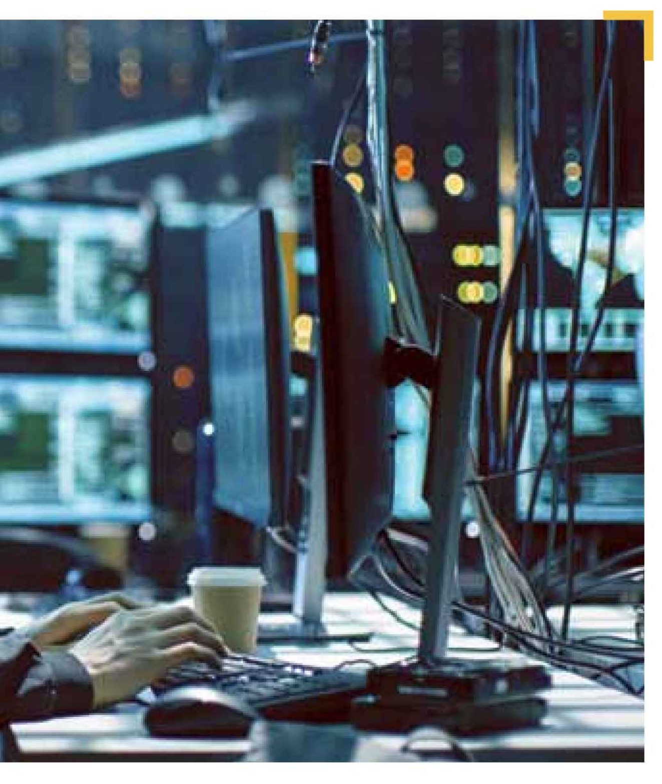
مجموعة إجرامية Shadow brokers (وسطاء الظل)، قبل أن يتمكّن المجتمع الأمني الدولي وفريق مكافحة الحروب السيبرانية التابع لوكالة الأمن القومي من معرفة تلك الأدوات. احتوت على هجمات استغلت الثغرات الأمنية غير المكتشفة «هجوم من دون انتظار» (zero day exploits) التي يمكن استخدامها للوصول إلى أجهزة الحاسوب التي تعمل بنظام التشغيل مايكروسوفت من ويندوز ٢٠٠٠ إلى الإصدار ويندوز ٨. لكن مجموعة أدوات القرصنة -المعروفة باسم الأزرق الخالد Eternal Blue- تميّزت بنقاط ضعف عديدة مكّنت الجناة من نشر فيروس Wanna Cry في جميع أنحاء العالم.

الأسوأ من ذلك هو دوافع الهجوم باستخدام Wanna Cry. يبدو أن الهدف كان الحصول على فدية مالية، لكن المبلغ كان ضئيلًا نسبيًّا - ١٢٦ ألف دولار فقط في جميع أنحاء العالم (من السهل تتبع ذلك بفضل معاملات بيتكوين المفتوحة التي استخدمت في الدفوعات). وقد أُوقِف الهجوم من دون عناء كبير من باحث أمني أدرك، من غير قصد، أنه من خلال تسجيل عنوان داخل البرمجيات الخبيثة، تفعّلت خدمة «صدّ السرقات» (kill-switch) المدمجة في النظام. لم يكن ذلك مناسبًا للأدوات المتطورة التي استُخدمت في الهجوم، أو القدرات الكبيرة لمن يقف وراء الهجوم (البعض يتهم كوريا الشمالية). لكن كيف وصلنا إلى المرحلة التي ينشط فيها الهاكرز ويُفلِتون من العقاب -وإن صحّت التحليلات- تورّط دول مثل روسيا أو كوريا الشمالية في الحملات السياسية لدول أخرى؟ كان الرئيس الروسي فلاديمير بوتين على وشك الاعتراف بإمكانية تورّط عناصر روسية في عمليات القرصنة السياسية الأخيرة فى إحدى المقابلات مؤخرًا: «إذا كان الهاكرز يتحركون بدافع الوطنية، فهم يقدمون إسهاماتهم لما يعتقدون أنه معركة الطيبين

ضد من يتحدثون بشكل سيئ عن روسيا». (المطّلعون على التاريخ يعلمون أن التّدخل في انتخابات الدول الساتلية كان النشاط المفضّل للولايات المتحدة خلال سنوات ١٩٨٠م- فقط أن ذلك لم يكن على الإنترنت).

الجواب، في أحد جوانبه، هو استخدامنا للإنترنت. ومع تطوّر إنترنت الأشياء، عزّزنا «الفرص لهجومات» أخرى في حياتنا؛ نحن نفتح المزيد من الأبواب للهاكرز. يقول إمس: «لم نعتمد بعد تقنية المنازل الذكية عالميًّا؛ لذا فإن الهاكرز ليس لديهم كثير من المكاسب الثمينة عدا الإزعاج». لكن ذلك قد يتغيّر قريبًا عندما تصل التكنولوجيا المنزلية الذكية إلى نقطة التحوّل، وتتوافر ثغرات يجري استغلالها. يقول ديفيد هارلي، المستشار الأمني وكبير موظفي العمليات لمعلومات مكافحة الفيروسات: «الشركات التي لم تضطر قط إلى التفكير في أمن الإنترنت في سياق المنتجات المستقلة تستيقظ على الحاجة إلى الأمن عند تشغيل إنترنت الأشياء» مضيفًا، أن حجم المنزل الذكي الشاسع يمكن أن يكون عاملًا مساعدًا: «بسبب التنوع الواسع للعلامات التجارية والتقنيات والأجهزة، فإن نطاق الهجوم الفردي قد يكون محدودًا نسبيًّا». محدود أم لا، ذلك موكول للهاكرز المتجردين من الأخلاق. ويضيف إمس: «تخيّل أن نظام التدفئة بمنزلك يتعرض إلى هجوم مقابل فدية!». لذلك، لا تقلق إذا قام أحدهم بقرصنة غلّاية القهوة الذكية في منزلك. لكن ذلك يعود في الأساس إلى توافر طرق سهلة للمجرمين تمكنهم من الحصول على ما يريدون، سواء كان ذلك عن طريق شراء البيانات المسرّبة، أو إرسال بضعة آلاف رسالة بريد إلكتروني للتصيد، أو استغلال الثغرات الأمنية التي لم يعمل المستخدمون على تثبيتها وإصلاحها بسبب إهمال تحديث برامجهم.

كان الرئيس الروسي فلاديمير بوتين على وشك الاعتراف بإمكانية تورّط عناصر روسية في عمليات القرصنة السياسية الأخيرة فى إحدى المقابلات مؤخرًا: «إذا كان الهاكرز يتحركون بدافع الوطنية، فهم يقدمون إسهاماتهم لما يعتقدون أنه معركة الطيبين ضد من يتحدثون بشكل سيئ عن روسيا»



لوم متبادل

لا يمكننا أن نلقي باللوم كلّه على الأفراد أو الشركات غير الناشطة؛ ويتفق معظم الباحثين في المجال الأمني على أنه في ظل غياب العقاب تزدهر الجريمة. يقول ستيفن كوب، الباحث الأمني البارز ضمن فريق اختصاصيي مكافحة الفيروسات ESET: «إن القول بأن المجرمين يملكون عصا سحرية مجرد أسطورة»، وأضاف: «اليوم اكتسب مجرمو الإنترنت صورة خارقة بسبب فشل الحكومات في الحشد لتطبيق القانون الدولي. كم عدد الجناة المتورطين الذين قُدّموا للعدالة؟! من الواضح أنه لم يكن بشكل كافٍ لردع الوافدين الجدد إلى الميدان».

لكن من هؤلاء الهاكرز في كل الحالات؟ إن المجتمع الأمني عادة ما يكون حذرًا في تحميل مسؤولية الهجمات إلى جماعات أو بلدان معينة، معتبرًا أن إنفاذ القانون مسؤولية رجال القانون والأمن، من منطلق تحليلهم وفهمهم الخاص للقانون. لكن قدرتهم على التخفي عبر الإنترنت تجعل من الصعب الجزم بحقيقة الهاكرز؛ لذلك فإن المجموعات القليلة من الهاكرز المعروفين لدى الباحثين الأمنيين هي الاستثناء وليست القاعدة، وقد يكون من الصعب جدًّا تحديد عضويتهم الحقيقية.



اكتسب كال ليمينغ سمعة سيئة بوصفه أصغر هاكرز تقع إدانته في المملكة المتحدة في عام ٢٠٠٧م. ووفقًا ليمينغ، فقد منح هذا الطفل موهبته الطبيعية «حرية أكثر من اللازم». كان يقوم بهجمات غير قانونية في سن الثانية عشرة، ثم حُكم عليه بالسجن في عام ٢٠٠٦م لاستخدام بيانات بطاقة ائتمان مسروقة لشراء سلع بقيمة ٧٥٠٠٠ جنيه. وفي الوقت الحالي يدير هذا الهاكر الشاب مكتب استشارات أمنية خاصة للأثرياء. عندما سئل عن مشابهة الهاكر للصورة الموجودة في مخيلة العامة، ضحك وقال: «القوالب النمطية موجودة عمومًا لسبب ما». لكن تجربته الخاصة لم تبلغ تلك القوالب النمطية، حيث إنه عمد إلى القرصنة في طفولته بدافع الحاجة إلى دعم أسرته بدلًا من الرغبة في الأذى. «عندما بدأتُ، كان الغرب المتوحش حقيقة ثابتة، لكن لا أحد يجرؤ على الاقتراب. عندما التقينا في غرف الدردشة، لم ندرك حقًّا أننا بصدد تكوين عصابات إجرامية. كنت أعتقد أن الإنترنت يجب أن تكون حرة تمامًا، لا تحكمها قواعد، وكل شيء مباح»، وأضاف: «لكننا وصلنا إلى النقطة التي جلبت فيها الإنترنت، والقدرة على التخفي بالخصوص، أبرز المساوئ في ثقافتنا، حتى الأفضل أيضًا، لكننا أصبحنا غير راضين عن أسلوبنا الفظيع في تعامل بعضنا مع بعض». وباعتباره من القراصنة اليافعين، يفتقر ليمينغ إلى التوجيهات، لكنه يشعر أيضًا بأن القانون كان صارمًا أكثر من اللازم «لقد جرّم القانون ضررًا بسيطًا سببه طفل في المدرسة»، وأشار إلى أن الجرائم الصغيرة تتحوّل عادة إلى جرائم كبيرة.

«نحن بحاجة إلى الذين يمكن أن يتفاعلوا مع هذا النوع من الشباب - الأشخاص الذين لا يقيدون كثيرًا الأخلاقيات أو المسؤولية الشخصية». ومع ذلك، يجمع الخبراء على أننا بحاجة إلى القبول بالهاكرز وبأن القرصنة لن تختفي أبدًا، لكن ذلك لا يعني وقف القتال. يقول كوب: «سيكون هناك دائمًا فصل من القرصنة الإجرامية، لكن من الممكن تحسين السلوك البشري. على سبيل المثال، معدّلات الجريمة في أميركا والمملكة المتحدة اليوم أقل بكثير مما كانت عليه قبل ٢٥ عامًا، لا لأن جميع المجرمين قد أصبحوا على الإنترنت». عندما يكون التشخيص شاملًا باعتبارها قضية عالمية مثل الجريمة السيبرانية، تكون العلاجات بعيدة المنال. بالنسبة لديفيد إمس في كاسبيرسكي، هي قضية تعليم. «الهجمات السيبرانية تعتمد في كثير من الأحيان على البشر وأخطائهم، لذلك يمكن للشركات الكبيرة أن تقطع شوطًا كبيرًا في التعامل مع المشكل من خلال التركيز بكثافة على ثقافة الوعي وتطوير التعليم»، ويضيف: «إنها مثل الأبوة والأمومة، لا يمكنك أن تلزم أبناءك بالقيام بعمل ما مرة واحدة، وأن تتوقّع أنهم لن يكرروا ذلك مجددًا. إنه مسار طويل».

ومع ذلك، الثغرات موجودة وبشكل خطير بالتأكيد. يقول كوب: «أعتقد أن شركات التكنولوجيا الكبرى تحتاج إلى التأمل لتدرك أن أرباحها المستقبلية معرضة لخطر كبير إذا لم تحسن الأمن السيبراني في جميع المجالات»، وأضاف: «هناك شركات تقنية ضخمة تملك المليارات نقدًا، وأود أن أقول: إن جزءًا من تلك الأموال مصدره الربح السهل الذي قمنا به حتى الآن». ولكن هذا لا يعني أن المشهد برمته مأساوي وقاتم. ويقول هارلي: ستتحوّل المسألة إلى أسطورة تمجيد إن لخّصنا المشكل في «هاكرز عبقريين مقابل شركات أمنية متثاقلة»، لكن إذا اعتبرنا أن الهاكرز مجرمون عاديون وجب الاحتراس منهم بالطريقة نفسها، فليس هناك سبب لأن يخفق المجتمع، بما في ذلك عامة الناس، ووسائل الإعلام والشركات والحكومات، في الإبقاء على الجريمة السيبرانية تحت السيطرة.

المصدر: مجلة BBC Focus، صيف ٢٠١٧.



تركي الحمد
كاتب سعودي

الأزمة تفرز مثقفها

تعيش السعودية هذه الأيام تحولات اقتصادية واجتماعية وثقافية جذرية، لدرجة أننا يمكن أن نسميها «ثورة» من الأعلى تقوم بها القيادة السعودية من أجل التجديد. بل يمكن القول إعادة التأسيس. بإيجاز، إن السعودية اليوم تغير جلدها الذي ضاق عليها فلم يعد يستوعب تغيرات العالم المتسارعة، سواء في مجال التكنولوجيا، أو الاقتصاد، أو الثقافة الحديثة. وحين نتحدث عن التحولات فإننا في الوقت ذاته نتحدث عن الأزمات. فالأزمة وفق التعريف التقليدي، هي تغير مفاجئ سواء نحو الأفضل أو نحو الأسوأ، وكلاهما أمر نسبي، أي أنها نوع من عنق الزجاجة الذي لا بد أن تمر به المجتمعات التي تشهد تحولات كبرى، كالتي تشهدها السعودية هذه الأيام. ومن هنا يبرز السؤال: ما دور المثقف أو المفكر في مثل هذه التحولات أو لنقل الثورات التي تنقل المجتمعات من حالة إلى حالة تكاد تكون نقيضة لها إن لم تكن في تناقض تام معها؟

الأزمات والتحولات الكبرى في التاريخ تفرز مثقفها أو مفكرها، سواء مع بداية التحول أو قبيل التحول حين يكون المجتمع في أزمة حقيقية. فقبل مجموعة الإصلاحات التي قدمها الأمير محمد بن سلمان في الرؤية، كان المجتمع يعيش أزمة حقيقية نتيجة هيمنة أيديولوجيا أدت دورها التاريخي؛ لكنها لم تعد قادرة على استيعاب التغيرات الاجتماعية والثقافية ناهيك عن الاقتصادية على مر تاريخها منذ لحظات التأسيس، وبخاصة في أثناء العقود الثلاثة من الصحوة. أيديولوجيا ألبست السعودية ثوبًا أصبح خانقًا لها ولتطورها لضيقه، وهو الذي كان مناسبًا لعقود خلت. ومن هنا بدأت أصوات تعلو بضرورة التغيير وأنه لم يعد مجرد خيار، بل هو حتم إذا كان بقاء الدولة وتماسك المجتمع وازدهار الاقتصاد هو الغاية. وكانت هذه الأصوات، مثقفون ومفكرون، تحذر من المآل إذا استمرت الحال على ذات الحال، وفي ذات الوقت تصف، أو تحاول أن تصف وتنظر بكيفية الخروج من عنق الزجاجة وتداعيات الأزمة بطرح حلول تختلف من مفكر لآخر، ومن مثقف لآخر، لكنها تتفق في النهاية على أن هنالك أزمة، أو أننا في الطريق إلى أزمة، وعلى ضرورة التغيير وكيف يكون ذلك، وهنا يكمن دور المثقف والمفكر في حالة التحولات الكبرى وما يسبقها من أزمات: قرع الجرس للتنبيه إلى أزمة، ومحاولة طرح الحلول لأزمة قائمة أو أزمة قادمة.

أثينا وسقراط

عندما كانت أثينا، أو دولة المدينة آنذاك، تعاني أزمةً في وجودها، من حيث تحول من حولها إلى النمط الإمبراطوري للدولة ممثلًا في الدولتين الفارسية والرومانية، وأزمةً في ثقافتها ونظامها الاجتماعي والسياسي، ظهر سقراط مشككًا في عقائد أثينا من خلال أسئلته المحرجة، وظهر أفلاطون وجمهوريته الفاضلة القائمة على حكم الملك الفيلسوف المالك للحقيقة المطلقة، كبديل لنظام أثينا الديمقراطي المهترئ، وظهر أرسطو مناقشًا علاقة الأخلاق بالسياسة وصفات المواطن الصالح والفرد الصالح، وظهرت الرواقية المبشرة بالصبر على الألم، والأبيقورية المبشرة بالمتعة والمتعة فقط، وغيرها من مدارس أقل شأنًا. كل هذه المدارس وأولئك المفكرين كانوا إفرازًا لأزمة أثينا سواء الداخلية أو الخارجية، وكل يصف الأزمة وفق تصوره، ويطرح حلًّا لها وفق رؤيته بطبيعة الحال.

وعندما بدأت أوربا تخرج من النظام الإقطاعي في بداية الطريق إلى العصور الحديثة، وظهور طبقات جديدة على حساب الطبقات الآيلة للسقوط، وأهم هذه الطبقات الجديدة هي الطبقة البرجوازية، بدأ ظهور مفكرين يفسرون ما يجري من ناحية، وينظرون لما سيأتي من ناحية أخرى. فرينيه ديكارت مثلًا بدأ مشروعه في الاستهلال بنقد أسس المعرفة التقليدية القائمة على الثقافة الدينية وتغيراتها للكون والحياة، ممزوجة بنظريات أرسطو وإقليدس وبطليموس

وغيرهم. بدأ ديكارت مشروعه من الصفر حيث نفى كل معرفة، وشك فيها ولم يبق إلا الذات المفكرة التي لا شك فيها، ويلخصها الكوجيتو الشهير له: «أنا أفكر إذًا أنا موجود»، ومن هذه البديهة البسيطة بنى ديكارت نظامًا معرفيًّا متكاملًا كان أحد الأسس التي قامت عليها المعرفة الحديثة. هذا من الناحية المعرفية، ومن الناحية الاجتماعية والسياسية، ظهر مفكرون لعل أبرزهم فيما يتعلق بموضوعنا مفكرو العقد الاجتماعي (توماس هوبز، وجون لوك، وجان جاك روسو)، الذين شخّصوا أزمة المجتمع القديم وجموده، وقدموا حلولهم لكيفية المجتمع الجديد، على اختلاف بينهم في البنية الضرورية للمجتمع الجديد.

وعندما تنمرت الرأسمالية في القرن التاسع عشر، وأظهرت وحشيتها حين لا تكون مقيدة ومقننة، وهو ما أدى إلى تفاقم تناقضاتها وازدياد قسوتها تجاه القوة العاملة (البروليتاريا)، سواء فيما يتعلق بالأجور المدنية أو تشغيل الأطفال، ظهر المفكرون والمنظرون الاشتراكيون على اختلاف اتجاهاتهم، سواء الثوري منهم مثل: كارل ماركس، وفريدريك إنجلز، أو الطوباويون منهم مثل: شارل فورييه، وروبرت أوين، وسان سيمون وغيرهم.

وفي روسيا، وقبل انهيار النظام القيصري بسنوات طويلة نتيجة تعنت هذا النظام لمتغيرات الداخل والخارج، وتحكم المصالح الخاصة وانتشار الفساد وتحكم الإكليروس بالدولة واستبداد القيصر، تكاثرت الأصوات التي كانت تنادي بالتغيير وتصف حال المجتمع في ظل القيصرية الجامدة آنذاك، لعل من أبرزها الروائي الروسي ليو تولستوي، وكذلك فيودور دوستويفسكي، حتى سقط النظام في النهاية على يد البلشفي فلاديمير إيلتش لينين في ثورة دموية نتيجة عدم قابلية النظام للتغيير، وهو ذاته ما حدث للاتحاد السوفييتي لاحقًا، حين صارت الأيديولوجيا الشيوعية المؤسسة للاتحاد، هي ذاتها المعوِّقة لتغير وتطور هذا الاتحاد، وهو ذاته ما حدث في الصين حين تحولت الأيديولوجيا الشيوعية، أيديولوجيا الثورة الصينية بقيادة ماو تسي تونغ، إلى عائق يقف في طريق تطور الصين ونموها، حتى جاء دنغ شياو بنغ وشرع أبواب الصين للاقتصاد الحر.

العرب يكتشفون تكلسهم

وفي عالمنا العربي، أدى اكتشاف هذا العالم للغرب الحديث في أواخر القرن الثامن عشر إلى صدمة حضارية، حيث اكتشف العرب أن الغرب المتخلف الذي عرفوه قبل قرون من الزمان، لم يعد ذلك الكيان المتكلس بل اكتشفوا فجأة أنهم هم المتكلسون

وبدأت الأسئلة الوجودية الكبرى في الظهور: لماذا تقدم الغرب وتخلفنا؟ كيف يمكن اللحاق بركب الحضارة؟ هل يتوافق الإسلام مع الحضارة الحديثة؟ وغيرها من أسئلة وجودية كبرى كلها يدور حول هذه الأزمة؛ أزمة اكتشاف تخلف الأمة وتقدم العدو التقليدي لهذه الأمة. تعددت الإجابات عن هذه الأسئلة بطبيعة الحال، وصفًا لهذه الأزمة وأسبابها، وحلًّا لهذه المعضلة التاريخية على اختلاف مضمون هذا الحل، فمن قائل: إن الإسلام هو الحل، وما تخلفنا إلا نتيجة الابتعاد عن جوهر الإسلام، والعودة إليه هي الحل الأوحد، وذلك ما تمثله دعوة صاحب المنار محمد رشيد رضا، المتأثر كل التأثر بالدعوة الوهابية في نجد، ومن قائل بضرورة التوفيق بين الإسلام وحضارة الغرب وعلومه. كما عبر عن ذلك فكر الشيخ محمد عبده مثلًا، ومن قائل: إن الحل لا يكمن في هذا ولا في ذاك، بل هو في اعتناق فكر الغرب وتشرب حضارته بالكامل من دون محاولات توفيق أو تلفيق، وهذا ما تمثله تجربة محمد علي باشا الكبير في مصر ومن جاء بعده، وكذلك طه حسين مثلًا في بداياته حين حاول أن يطبق مبدأ الشك الديكارتي لنقد التراث في كتابه: «في الشعر الجاهلي»، ونادى باعتناق الحضارة المعاصرة بكل أبعادها في كتاب: «مستقبل الثقافة في مصر». والحقيقة أن عالم العرب لم يخرج من أسئلته الوجودية الكبرى حتى هذه اللحظة، وما زالت الإجابات تُراوِح بين عودة غير مقيدة للإسلام وتراثه، وبين الاعتناق الكامل لحضارة العصر كما فعلت اليابان وغيرها للّحاق بهذه الحضارة والإسهام فيها، وبينهما محاولات التوفيق والتلفيق، ويبدو أن مقولة محمد عابد الجابري صادقة حين وصف الزمن العربي بأنه زمن ميت.

نعود الآن إلى السؤال الرئيس في هذه العجالة: ما دور المثقف والمفكر في ظل التحولات الكبرى والأزمات التي تسبقها، أو ترافقها أو تعقبها؟

بكل بساطة دوره هو الوصف والتقرير واقتراح الحل، لكن في النهاية إن كل ما يفعله المثقف لن يكون له ذلك التأثير من دون سلطة تسانده، ومن هنا يأتي دور السلطة السياسية في إحداث التغيير حين تكون مقتنعة بضرورة التغيير، وأنها مسألة حياة أو موت. السلطة السياسية هي في النهاية من يقرر الحل الأمثل لاستمرارية الدولة والمجتمع في حالة الأزمة، وهذا لا يتأتى من دون نوع من التناغم بين المثقف والسلطة: فالمثقف هو عقل المجتمع، والسلطة هي اليد المنفذة. لقد مر حين من الدهر كانت فيه العلاقة بين المثقف والسلطة متوترة، بل عدائية، نتيجة أدلجة المثقف واستبداد السلطة وتعنتها، وأظن أنه قد آن الأوان لمد خيوط الثقة بينهما، فالمصير واحد، والهدف في النهاية واحد.



تشكيلي عراقي يميل نحو الأعمال التركيبية ذات النمط التجريبي

غسان غائب:

ثقافة الدفاتر منحتني حرية الحركة في إدارة عملي الفني

حوار: خضير الزيدي صحافي عراقي

تشكل تجربة الفنان العراقي غسان غائب أهمية تحظى باهتمام نقدي ومتابعة متواصلة من متذوقي الفنون الإنسانية. فهو لم يكتف بنمط واحد من العمل والتقنية بل عمد منذ حقبة الثمانينيات إلى متغيرات بنائية جعلته يشق طريقًا خاصًا في عالم اللوحة وتراكيبها ودلالاتها ومن ثم يسعى إلى تجديد خطاب العمل الفني من خلال الأدوات الحديثة. في هذا الحوار مع «الفيصل» عودة إلى مرحلة الثمانينيات، وأهم المعارض، وكيف ينظر إلى شاكر حسن آل سعيد وضياء العزاوي وأساتذته في بغداد. حوار لا يخلو من معرفة فهمه للفن وكيفية النظر إلى خطاب ومناهج الفن الغربي وتأثيرها فيه، إضافة إلى مكاشفات أخرى.



• لماذا التركيز على المدرسة التجريدية، منذ بدايات التجربة؟

■ دخولي معهد الفنون عام ١٩٨٠م كان في العام والشهر نفسيهما اللذين كانت تقرع فيهما طبول الحرب بين العراق وإيران، لوّثت الطائرات وصواريخها بغداد الحبيبة، تذوقنا الفن ودرسناه واستمتعنا به بشغف أشبه بالطفل المندهش بهذا العالم الساحر داخل معهد الفنون، وفي الخارج دخان الحرب ينذرنا ويتوعدنا بولادة طفل غير شرعي، هذا الطفل الذي كبر ونضج وما فتئ مصاحبًا لنا كظلنا كأنه قدر مكتوب علينا أن نجره وراءنا ميراثًا مضافًا لكمّ من الانكسارات والخيبات والهزائم، فالمجهول قادم لا محالة خلف جدران معهد الفنون ونحن في داخل المعهد هو بيتنا ونحن سعداء حقيقة بحريتنا واكتشافاتنا فيه. هذا كان جزءًا من المناخ والفضاء الخارجي للرحم الذي نشأنا فيه طلاب فن ومن ثم فنانين. في سنتَي المعهد الأوليين بدأ اهتمامي ينصب على القراءات الأدبية إضافة إلى دروس المعهد الأكاديمية المقررة علينا، من الدروس التي عشقتها جدًّا هو درس تاريخ الفن، أستاذتنا كانت الدكتورة كريمة حسن، وهذا أحد العوامل التي زرعت بذرة التحفيز بقوة للتفاني في حب الفن والإيمان به كضرورة، كان درسًا ممتعًا يتناول المدارس الفنية وحياة الفنانين ورؤيتهم وعذاباتهم التي كانت محفزًا إيجابيًّا جدًّا. ومن أكثر الفنانين قربًا لي وتأثيرًا في -في تلك الحقبة، وإلى الآن- هو رامبرانت الذي أثارني تعامله مع النور والظل بحس سيكولوجي ووجداني مؤثر. النور ليس فقط أشعة فيزيائية، رامبرانت حوله إلى حس وجداني مفعم بالمعاناة والألم، حوله إلى مساحة مقدسة وفي أحيان كثيرة نابعة من جسد الموديل، مساحة من النور تسبح وسط الظلام، وفي حينها رسمت لوحة كبيرة لرامبرانت «صلب المسيح»، وكان لتوجيهات سلمان عباس الأثر الكبير الداعم لي؛ إذ شرح لي الطريقة في الرسم المعتمدة على الكثافة والحك والتحزيز. إدارة ذلك الفنان لعمله وتعامله مع النور والظلمة تركت أثرها فيّ إلى الآن.

• أفهم من كلامك أنها الانطلاقة المهمة نحو التجريب؟

■ في سِنِي المعهد الأخيرة كانت روح التمرد والتجريب تتسلل لنا، كنا حريصين على إثبات وجودنا، فمنّا من نجح في مسعاه، ومنا من لم يوفق، وكان لأساتذتي دور في تحفيزي ودعمي. محمد علي شاكر كنت معجبًا بمعالجاته لسطوحه

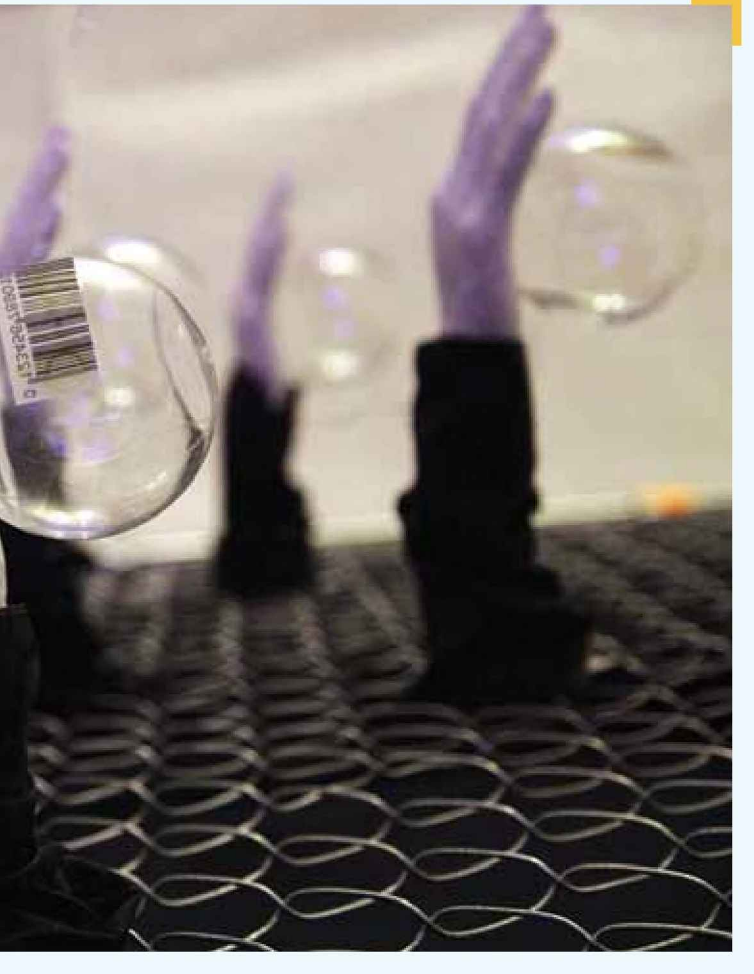
اللونية وغناها، ومحمد مهر الدين هو من علّمني المغامرة، وكنت معجبًا بأعماله ذات الطابع السياسي، وفي إحدى المرات سألته: ما هذه الكلمات والجمل غير المكتملة في أعمالك؟ أجابني: هي أشبه بالمفاتيح ترشد المتلقي وتحيله إلى التفكير وتحليل العمل بشكل مختلف. الحقيقة أنا تأثرت بهذه المعلومة، وأدخلت الكلمات وبعض الأشعار في أعمالي في الثمانينيات، وكذلك أستاذ سلمان عباس كان له دور في تعليمي أكاديميًّا، وأيضًا رافع الناصري الذي شجعني بشدة في أعمالي الأولى، وطالما نصحني بضرورة الاهتمام بالمواد التي أستعملها مثل: الحبال والعلب والخشب المستعمل، قال لي: فكر بعد مئة سنة كيف ستصمد هذه المواد، أجبته: إن الإنسان يموت يوميًّا بالعشرات. لم أكن مهتمًّا كثيرًا بديمومة المادة لإيماني بتفاهة الحياة وعدم جدواها، كانت المحاولات الأولى للتجريب تستمد روحها من محيطنا المشبع بالظلم والموت، ومن خلال قراءاتي الأدبية ذات الطابع الوجودي العبثي التي تلاءمت بشكل كبير مع المناخ العام المحيط بنا حيث الخراب ينمو بشكل سريع، والحرب تكبر بشكل أسرع، والموت يزداد بشاعة. ومن الكُتاب الذين أثروا فيّ، ووجدته قريبًا لي في حينها الكاتب الفرنسي ألبير كامو، استلهمت من أدبياته: رواية «الطاعون» ورواية «الغريب» لاقتران أجواء هذه الأدبيات مع مناخ تلك الحقبة. أربعون سنة بين طاعون مدينة وهران والحرب في مدينة بغداد، شبح الطاعون يحوم حول وهران، وعجلة الحرب تطحن الأجساد في بغداد، الخراب واحد والفناء واحد حيث لا قيمة للحياة ولا معنى للموت. أنجزت عملين وعرضتهم في قاعة كولبنكيان في معرض الشباب ٢٥-١٠-١٩٨٥م، كان اهتمامي في تلك الحقبة تجريبيًّا، ويعتمد على استعارة خامات مستهلكة من المحيط، محاولًا تشكيلها بشكل يتلاءم مع مناخ الأعمال مثل: (الحبال - إسمنت- علب- خشب - إلخ) وأنجزت مجموعة كبيرة في تلك الحقبة، وتحديدًا في منتصف الثمانينيات، كانت مرحلةً منافسة وتحديًا مع الذات وصعبة جدًّا؛ إذ ليس من السهل العرض في ذلك الوقت، وضمن هذا المناخ كنت أميل نحو الأعمال التركيبية ذات النمط التجريبي بشكل خاص، الذي يمنحني حلولًا تتلاءم مع ما أحاول التعبير عنه في حينه.

المساحات والسطوح الخشنة

● ماذا عن المدرسة التجريدية؟

■ الحقيقة كانت معرفتي بالمدرسة التجريدية بسيطة في ذلك الوقت، الموضوع لم يكن اختيارًا، بل جاء بشكل طبيعي وعفوي ضمن نسق منسجم مع نفسيتي وتطلعاتي الفنية. في معهد الفنون لم أكن أميل نحو إنجاز أعمال فيها دقة وتفاصيل عالية، ولم أكن ميالًا نحو التصميم، وكان درس التصميم مشكلة عندي، كانت تثيرني المساحات

> **كان لتشجيع ضياء العزاوي ودعمه لي ولأقراني وأصدقائي الفنانين الأثر المهم في إعلاء شأن ثقافة الدفاتر الفنية؛ لما لها من أثر في إغناء الذائقة الفنية للمتلقي**



والسطوح الخشنة مع تراكم ظروف التعرية وآثار الزمن على الجدران والخروج عن إطار اللوحة... عندما أتعرض لموقف معين دائمًا أتجه نحو الحلول الكلية العامة والشاملة، والأجزاء والتفاصيل لا أهتم بها... لم أكن أعلم شيئًا عن مدرسة الجشطلت وأدبياتها في تلك الحقبة. التجريد تلاءم مع ما أنا عليه من الجانب الشخصي والفني والحقيقة لا بد أن أشير إلى أننا نشأنا في معهد الفنون وسط مجموعة من الفنانين الرائعين داخل المعهد وخارج المعهد. وكانت حقبة الثمانينيات هي التكوين والنضوج، مرحلة حرجة جدًّا ومغدورة من ناحية التقييم النقدي؛ لأنها مرحلة جيل مضغوط وقع بين جيل الستينيات وسطوته وتميزه بشكل لافت ونحن جيل الثمانينيات... في تلك الحقبة شاركت في مهرجانَيْ بغداد العالمي الأول عام ١٩٨٦م وبغداد العالمي الثاني عام ١٩٨٨م وكان فرصة عظيمة اطلاعي على تجارب عالمية رائعة.

• عُرف عنك أنك تمارس التنوع في طريقة العمل، هل يكمن السبب في انفتاحك على الفن الغربي بعد خروجك من العراق؟

■ غادرت العراق بشكل نهائي عام ٢٠٠٣م، ولكن قبل ذلك كانت لي زيارات كثيرة ومشاركات فنية متعددة خارج العراق خلال عقد التسعينيات، وفي عام ٢٠٠٣م كان استقراري في عمان، استطعت أن أكون على تماسّ بعدد من الفنانين العراقيين والعرب وهو ما أدى إلى تبني عدد من المشاريع الفنية، أسهمت في نضوج تجربتي الفنية، وفتحت لي مجالات لم أكن أعالجها، مثل المجسمات (الأوبجكت) التي منحتني مجالًا وحرية حركة واقتراحات واسعة جدًّا على صعيد المادة والرؤية. فالمجسمات هي أكثر من نحت صريح وأكبر من دفتر، وسطوح مختلفة عن مجرد قماش لوحة هي تجربة غنية جدًّا، وسعت مجال معالجاتي البصرية وعدم الاكتفاء بالمساحات اللونية وبعض الضربات بالفرشاة، بل دخل الفوتو وبعض الدلالات الإنسانية الصريحة؛ إذ برزت النزعة العاطفية والوجدانية بشكل أكثر تدفقًا وتوهجًا من قبل. كان هناك كثير من المعارض والمشاركات الجماعية في الأردن أو في الخليج وأوربا وأميركا. على سبيل المثال كان هناك معرض مهم جدًّا في المتحف البريطاني (لندن) عنوانه «الكلمة في الفن»، وكانت تجربة غنية جدًّا، حتى عندما كنت داخل العراق كانت مشاركات مهمة داخل العراق وخارجه أقمنا معرضًا للفن العراقي في معهد العالم العربي في باريس، وفي بغداد أقمنا معرضين مهمين (كريم رسن وهناء مال الله وغسان غائب) في قاعة أثر للفنون: الأول عام ٢٠٠٠م، والثاني عام ٢٠٠٥م، جاءت كطروحات مختلفة وجميلة. خروجي من العراق كان حلًّا وفتح لي أبواب التعرف إلى ثقافات العالم الفنية وغيرها، النموذج الغربي هو مثال لكل حلولنا إن كانت سياسية أو اقتصادية أو فنية... إلخ. نحن لا نملك حرية الاختيار، والمنهج الغربي دخل عقولنا وحجرات منازلنا بالقوة، لاحظ التنظيم العقلاني للاقتصاد، وتخطيط مدننا، ومَكْنَنة الصناعة، وتبني مناهج التعليم وأصول البحث في جامعاتنا كل ذلك ذو منهج غربي، نحن درسنا تاريخ الفن ٩٥٪ غربيًّا... هناك تراكم معرفي كبير (فلسفة ونظريات جمالية)... إلخ.



• هناك هالة من الكتلة الحمراء ترافق أعمالك، هل ثمة لغز سيميائي أو إشارة تود الإفصاح عنها؟

■ الحقيقة ليس الأحمر فقط بل الأسود كذلك، وعادة ما يكونان مترافقين تارة ومتصارعين تارة أخرى، اللون هو جزء من موقف فني عام يؤثث سطح العمل الفني وغالبًا ما تكون هناك ألفة وصراع بين اللون والشكل بحس دراماتيكي، في البدء تكون العملية بشكل تلقائي وعفوي، واللون هو من يختارني وبتلقائية البداية البسيطة جدًّا وتدريجيًّا يأخذ التوهج المقترن بالانفعال طريقه في الغليان، ومن دون قصدية وإرادة واعية تقترح الأشكال والألوان أنفسها ولا أستطيع رفضها، الإرادة الواعية والتفكير القصدي يأتي في النهاية من ناحية التنظيم والحذف والإضافة. الحقيقة لا أستطيع أن أرسم من خلال سكيج أو أن أحدد نمطًا بإرادة مسبقة إطلاقًا. في البدء الخيال هو السيد والعقل الواعي يأتي لاحقًا، عادة ما يكون اللون ذا دلالة ملحمية وطابع درامي ورمزي يتلاءم مع روح وشكل العمل بشكل عام، ويشير إلى شيء وقد يمثل شيئًا ليس بالضرورة مرئيًّا. في أحد أعمالي التي أنجزتها عام ١٩٨٧م استعرت أبياتًا شعرية لوليام فوكنر أثارتني جدًّا، يقول في أحد الأبيات: «تتوقف الموسيقا لتعلن سقوط الصمت المهشم». الحقيقة أرى هذا السقوط أشبه بلوحة صرخة مونش (إدفارت مونش) يكون مشحونًا بدلالة انفعالية وسيكولوجية تتجاوز هذا السقوط وتلك الصرخة، هذا ما أحاول أن أشير إليه. اللون يملك دلالة إشارية لا تدرك سوى بالبصيرة.

• يكتب الناقد عاصم عبدالأمير أن «غسان غائب» يلقي بنفسه في لجة اللامعنى، أين نجد هذا التصور الذي يشير إليه عاصم في أي من مراحلك الفنية؟

■ أخذت نزعة الاستعارات المادية المستهلكة من المحيط، وبعض الأنظمة البصرية، حتى الاستعارات الأدبية تقل تدريجيًّا في نهاية الثمانينيات، والانزياح نحو التجريد الخالص وتجاوز نطاق الدلالات المباشرة إلى النظرة التي تتجه نحو الشمول والنظرة الكلية والابتعاد من النظرة الذاتية للأشياء. ومن خلال النظرة الكلية نتذوق ما يحيطنا، وغرضنا لا يتعدى سوى الرؤية فقط المنزهة عن المعنى الذي من شأنه أن يوقظ المدركات الواعية (الحدس- التخيل- التأمل) وعلى ضوء هذه الرؤية حاولت تنظيم عناصر اللوحة على شكل طبقات متراكمة وعلاقات لونية لا تخلو من الانفعال والضربات السريعة، مع الاحتفاظ ببعض الرموز الإشارية والهندسية ذات العلاقة بجغرافية المكان (كالمربع والصليب والمثلث). أخذ مناخ اللوحة يتجه نحو العلاقات اللونية ذات الحس الموسيقي، وفي بداية التسعينيات أقمنا معرضًا مشتركًا (ياسين عطية ووليد رشيد وغسان غائب) في مركز الفنون في بغداد وتلاه معرض في الأردن أيضًا مشترك مع الفنان وليد رشيد. في الأردن في التسعينيات كانت حقبة خصبة وغنية، أنجزت فيها تجارب ذات علاقة بالتجريد الخالص.

آل سعيد والعزاوي

• أراك تتلاعب بطريقة أقرب للوجدان في صناعة دفاتر الرسم، السؤال هنا: هل يمكن أن يكون لكل دفتر طريقة معينة وفهم خاص من التركيب الجمالي؟

■ الطابع العام لتجربتي له مساس وجداني، والوجدان لم يغب عن أعمالي، قد ينزاح في حقبة التسعينيات نحو اللامعنى لكنه يعود بقوة لاحقًا، وخلال العشرين سنة الأخيرة كانت العاطفة والسمة الوجدانية السيكولوجية حاضرة بقوة وبشكل خاص عندما يتعلق الأمر بالدفاتر الفنية والمجسمات (الأوبجكت). اسمح لي أن أعود إلى البدايات الأولى لولعي بالدفاتر بشكل خاص، كنت شاهدت بعض دفاتر شاكر حسن آل سعيد عندما كنا نعرض معًا في أكثر من مناسبة، وكانت عبارة عن مطوية صغيرة جدًّا عادة ما يحملها في جيبه، كانت ساحرة ومدهشة وتدعو للتأمل حقًّا، وأحب أن أضيف شيئًا تبنيته من شاكر حسن آل سعيد وتعلمته منه وتلاءم مع ما أنا أعمل عليه في لوحاتي من خلال استعارة المواد المستهلكة



وإضافتها.. شاكر كان ينظر إلى كل شيء أمامه ويحوله إلى قطعة فنية، شاكر حسن كنا ننظر إليه وهو دائمًا بقيافة أنيقة وراقية، ولا أحد يعلم أنه كان يحمل (سيكوتين - عبوة لاصق صغيرة جدًّا) في جيب سترته وعددًا من المطويات الصغيرة. فاجأني في إحدى جلساتنا وكانت جلسة اجتماعية عادية جدًّا حيث أخذ ورقة بيضاء (ورقة استنساخ) واستأذن مني بأخذ علبة سجائري وأخرج عبوة لاصق من جيب سترته، وأخذ يعمل في تهشيم علبة السجائر وتثقيب الورقة وبدا منسجمًا بما يعمل، وفي النهاية طوى العمل ووضعه في جيبه، وأخرج دفترًا صغيرًا آخر لنراه وفيه بعض الحروف ذات البعد الصوفي، الحقيقة أنا شخصيًّا تأثرت بهذه الروح الخلاقة المبدعة والشغوفة بإنتاج الجمال. وفي عام ١٩٩٧م أقمنا معرضًا تحت عنوان: «البيئة والمحيط» في المتحف الوطني الأردني، بعد معرضنا هذا أقام المتحف الأردني معرضًا لفنانين كتالونيين من إسبانيا، وكان منهم بيكاسو وسلفادور دالي، وخوان ميرو، وعدد كبير جدًّا من الفنانين العالميين، وكانت أغلبية المعروضات هي دفاتر فن مع أعمال طباعة ولوحات... إلخ، وأنا كنت في عمّان، وشاهدت المعرض، كان مذهلًا. والحقيقة لم أفكر حينها أنه ممكن أن تكون الدفاتر ثقافة مضافة تعزز مشروع الفنان إلا من خلال ضياء العزاوي.



• متى تعرفت إلى ضياء العزاوي؟ وما الذي تعلمته منه؟

■ تعرفت أول مرة إلى ضياء العزاوي من خلال الفنان طارق إبراهيم في عمّان، أعتقد عام ١٩٩٨م، وقتها سألني: إن كنت أنتج أعمالًا خارج نطاق ثقافة اللوحة التقليدية، فأجبته بلا لم أنجز، وسألني سؤالًا ثانيًا: هل تنجز أعمالك من خلال سكيج مسبق؟ أجبته: لا، ومن خلال هذا الحوار الأولي البسيط تحدث عن ضرورة وأهمية أن تكون هناك طروحات أخرى غير اللوحة التقليدية لاغتناء التجربة الفنية. وعدت بعدها إلى بغداد، وبدأت بصناعة دفتر «المومس العمياء» وهو أول مشروع دفتر أنتجه عام ١٩٩٩م، كنت سعيدًا جدًّا على صعيد تجربتي، أعتبرها إضافة مهمة، والكتاب من مجموعة ضياء العزاوي وعرضه بعدها في المتحف البريطاني عام ٢٠٠٦م، وكان لتشجيع ضياء ودعمه لي ولأقراني وأصدقائي الفنانين الأثر المهم في إعلاء شأن ثقافة الدفاتر الفنية؛ لما لها من أثر في إغناء الذائقة الفنية للمتلقي بشكل عام غير المتعود على هذا النمط الفني. وعلى غرار هذا النشاط ساهم ضياء العزاوي في إقامة مشاريع فنية تخص الدفاتر في أوربا وأميركا، وأصبحنا نقيم معارضنا والدفتر جزء مهم ومكمل لمشروع المعرض يعززه ويغنيه. والحقيقة كل دفتر هو مشروع مستقل مكتفٍ بذاته، له حياة وشخصية وطريقة بناء، وله آلية في التنفيذ تختلف في الشكل والمضمون عن الآخر على صعيد المادة والحجم والإخراج. ثقافة الدفاتر منحتني حرية حركة مضافة في إدارة عملي الفني من خلال اقتراحات فكرية لم أستطع تنفيذها على سطح اللوحة فألجأ إلى الدفتر، على سبيل المثال: استعارات الجرائد والفوتو والخرائط، حتى الجسد الإنساني، واستعارات النصوص الشعرية في أعمالي أكثر وأكبر من تجاربي الأولى في ثمانينيات القرن الماضي، هنا اقتراحات طباعية كالسلكسكرين والغرافيك، وأيضًا الديجتال آرت، وتقنيات عدة من شأنها إغناء رؤية الفنان.

> **الوجدان لم يغب عن أعمالي، قد ينزاح في حقبة التسعينيات نحو اللامعنى لكنه يعود بقوة لاحقًا، وخلال العشرين سنة الأخيرة كانت العاطفة والسمة الوجدانية السيكولوجية حاضرة بقوة**

«حبل غسيل»..
تجربة في الارتجال المسرحي حققت انتشارًا غير مسبوق سعوديًّا

عباس الحايك كاتب سعودي

المسرح السعودي ينشط ضمن مسارين؛ المسار الأول هو مسار المسرح الجماهيري الذي يقدم في المناسبات مثل الأعياد أو الإجازات الرسمية، وهذا المسار يقدم مسرحًا كوميديًّا يلامس قضايا المجتمع ويتجاوز الكوميديا إلى كوميديا الفارْس أو التهريج وهو ما يعرف بالمسرح الجماهيري، المسار الآخر هو مسار المسرح النوعي أو مسرح المهرجانات، وهو الذي يقدم عروضًا مسرحية تبتعد في الأغلب من ملامسة القضايا الاجتماعية المحلية إلى قضايا إنسانية أكثر شمولية، ومنصتها المهرجانات المسرحية محلية كانت أو خارجية، وهذا النوع من المسرح لا يشاهده في الأغلب الجمهور بشتى أطيافه، بل تقتصر مشاهدته على طيف واحد هو طيف المسرحيين والمهتمين أو ضيوف المهرجانات. والمألوف أن المسارين لا تُقدم ضمنهما عروض متكررة ومتواصلة، وبخاصة مسار المهرجانات، حيث يتدرب الطاقم لأسابيع من أجل عرض واحد أو اثنين فقط، أو أن تنجز المسرحيات لغاية المشاركة في مهرجان. بينما في المسرح الجماهيري تتكرر العروض وقد تصل في أحسن حال إلى عشرة عروض.



مشهد من المسرحية

مسرحية «حبل غسيل»، تجاوزت هذا المألوف في عروضها حتى كتابة هذا المقال إلى ٧١ عرضًا مسرحيًّا جابت بها الفرقة مدنًا سعودية، وشاركت في مهرجانات متنوعة مثل مهرجانات مسك الخيرية أو مزاين الإبل أو في عروضها الأسبوعية التي يحتضنها فرع جمعية الثقافة والفنون بالدمام. وهنا تكمن فرادة هذه المسرحية، فلم يتأتَّ لأي مسرحية سعودية أن تصل لهذا الرقم في تعداد العروض. وتكمن فرادتها أيضًا في اعتمادها على مبدأ الارتجال، وانضوائها تحت مفهوم مسرح البلاي باك Playback Theatre. بدأ مسرح البلاي باك أولًا في عام ١٩٧٥م في نيويورك بواسطة جوناثان فوكس، وقد بدأ فوكس هذا النوع من المسرح الذي كان امتدادًا للمسرح الارتجالي ومسرح ما يعرف بالحكواتي عند العرب، مع زميلته الناشطة الاجتماعية والكاتبة جو سالس وبعض المسرحيين الذين كونوا الفرقة الأولى لمسرح البلاي باك. ويعرّف مركز البلاي باك هذا المسرح بأنه «شكل من أشكال المسرح الارتجالي، حيث يحكي الجمهور أو أفراد المجموعات قصصًا من حياتهم، ثم يشاهدونها تُجسد على المسرح»: (http://www.playbackcentre.org/).

واستُخدم هذا النوع من المسرح في الأساس في مجالات تعليمية، وعلاجية، وللورش التدريبية للمسرحيين الجدد، إضافة إلى التعبير عن القضايا الاجتماعية. ولتكريس هذه النمط المسرحي أخذت الفرقة التي تأسست، عروضها إلى المدارس والسجون ودور المسنين والمؤتمرات والمهرجانات في محاولة لتشجيع الناس على سرد قصصهم، وقدمت هذه العروض دوريًّا بشكل شهري، حتى هذا اليوم، فالفرقة تحولت إلى مركز لمسرح البلاي باك، تقدم فيه دورات وورشًا في مهارات الارتجال.

استغراب ودهشة

في الوطن العربي، قُدم مسرح البلاي باك في أكثر من دولة عربية من بينها فلسطين عبر عروض فرقة مسرح (انسمبل فرينج) في الناصرة في عام ٢٠١٢م، وفي مصر يقوم أستوديو عماد الدين بتنظيم دورات متواصلة في فنون الأداء وتقنيات مسرح البلاي باك. أما في الخليج فلم يظهر هذا النمط المسرحي إلا من خلال مجموعة مسرحية «حبل غسيل» إذا استثنينا تجارب الارتجال الأولى المؤسسة للمسرح في الخليج، وهي بعيدة من مفهوم مسرح البلاي

في «حبل غسيل»، ثمة ارتجال بنكهة المسرح الجماهيري الاجتماعي، لكن الفارق قدرة الممثلين على الحفاظ على اتزان عروضهم وعدم الاقتراب نحو التهريج

باك. وكانت «حبل غسيل» أثارت الاستغراب والدهشة والتساؤلات حين انطلقت الفرقة بأول عروضها المسرحية. فكيف يمكن لمجموعة من الممثلين ارتجال مشهد مسرحي قائم على فكرة أو حكاية أو حلم بالتشارك مع الجمهور من دون تنسيق ولا ترتيب مسبق ولا نص، ارتجال ابن لحظته، حيث قدموا مادة مسرحية كوميدية تناسب طبيعة الجمهور السعودي الميال للكوميديا والضحك في المسرح، وهذا ما وعته الفرقة واستثمرته لترفع من رصيد تواصلها مع هذا الجمهور.

يقول مخرج هذه التجربة الفريدة المخرج البريطاني الأردني محمد الجراح عن بداية الانطلاقة «الفكرة بدأت عندما أحسست بأن المسرحيات السعودية التي تعرض غير مشبعة للجمهور ومدة عرضها لا تزيد على عرض أو عرضين وموضوع المسرحيات المقدمة أيضًا نوعًا ما صعب، ومن هنا جاءت «حبل غسيل» بسهولة طرحها وقربها من الجمهور. إضافة إلى الخروج عن العروض التقليدية المعروفة لدى الناس بوجود نص مكتوب جاهز. جاءت الفكرة لإعطاء الفرصة للجمهور للتحكم بموضوع العرض من خلال طرح أفكارهم وقضاياهم ومشاكلهم وأحلامهم». في «حبل غسيل»، ثمة ارتجال بنكهة المسرح الجماهيري الاجتماعي، لكن الفارق قدرة الممثلين على الحفاظ على اتزان عروضهم وعدم الاقتراب نحو التهريج والإسفاف، فهناك عقد ضمني بعدم الخروج عن هذا الاتزان، وهذا ما لاحظناه في مجمل عروض المسرحية، فالموضوعات التي دارت حول القضايا الاجتماعية في الأغلب، وبخاصة أن المسرحية اختلفت في هذه الجزئية عن التجارب العربية الأخرى التي فتحت الباب أمام كل الموضوعات المطروقة اجتماعيًّا حتى تلك التي تحمل ملمحًا سياسيًّا وهو ما أخذت منه «حبل غسيل» مسافة قصية، حيث كان الاتفاق الأوَّلي مع الجمهور ألَّا تتجاوز الأفكار التابوهات الثلاثة (الدين، والسياسة، والجنس)،

ولكن هذا لا يمنع أن المسرحية قدمت قائمة طويلة من الموضوعات التي تهم الجمهور السعودي في كل المدن التي جالت فيها المسرحية، ومنها الموضوعات الآنية التي تتداول بين الناس، وهو ما قرب هذه العروض كثيرًا من الجمهور لكونها أصبحت أشبه بترجمان بصري لما يجول في أذهانهم.

أكثر ما ميَّز المسرحية القدرةُ الأدائية والعفوية عند ممثليها (فيصل الدوخي، وإبراهيم الحجاج، ومحمد القحطاني، وناصر عبدالواحد) حتى قدرة الارتجال الموسيقي لدى ماجد السيهاتي، فلولا هذه القدرة لَمَا استطاعت هذه المسرحية أن تقترب من السبعين عرضًا، فهي قائمة على سرعة بديهة ممثليها وقدرتهم على توظيف ممكناتهم في تحويل فكرة الجمهور خلال برهة من الوقت لمشهد مسرحي مرتجل، إضافة إلى قدرتهم على فهم بعضهم بعضًا عبر لغة إشارية مضمرة. وأظن أن ما خلق هذا النوع من التفاهم والقدرة على فهم الممثلين بعضهم بعضًا ودخولهم في دائرة المشهد المسرحي عائد إلى تلك الألفة أو ما يقال عنها الكيمياء بينهم، فمن يتتبع عروض هذه المسرحية وخارج العروض تتجلى له تمامًا هذه الألفة بين طاقم المسرحية. وهذه الألفة أيضًا انعكست على علاقتهم بجمهورهم، فالمسرحية أولًا كسرت الجدار الرابع في المسرح التقليدي، فليس هناك جدار وهمي يفصل هذا المتفرج عن المسرحية، فيكون دوره متلقِّيًا فقط، بل تحول المتفرج إلى صانع لهذه اللعبة المسرحية، حيث أدخل بكل رحابة إلى خشبة المسرح كصاحب فكرة، وهو ما يربط هذا المتفرج برابط حميمي مع طاقم المسرحية؛ لأنهم يجسدون أفكاره وأحلامه. وعن اختيار الجراح لممثليه، يقول: «لم يكن اختيار الممثلين سهلًا وبخاصة لحداثة العمل والأسلوب داخل المملكة، فبعد خمس سنوات من البحث والتعامل مع كثير من المسرحين جرى اختيار هذا الفريق»، ويواصل الجراح تدريباته مع ممثليه قبل كل عمل مسرحي ولا يكتفي بتدريبات التأسيس، حيث تشمل هذه التدريبات «التمرينات والتدريبات العامة المتعلقة بالارتجال كفنٍّ عام، ومنها التدريبات الخاصة كتكنيك الارتجال بأسلوب البلاي باك». «حبل غسيل» مسرحية، أبدعت في فرادتها، وفي حضورها، وفي انتشارها، وفي قدرتها على تجديد العلاقة مع الجمهور الذي غاب عن المسرح لأنه لم يجد ذاته حاضرة فيه. وكل هذا لا يمكن أن يتأتى من دون وجود مايسترو بارع قادر متعمق في فهم العلاقات بين الممثلين والجمهور، فالجراح لم يكن مجرد مخرج مسرحي، لكنه امتلك قدرات المدرب المسرحي حيث أخرج قدرات ممثليه؛ لأنه استطاع أن يدخل إلى عوالمهم. المسرحية استمدت قوتها وقدرتها على الانتشار من كل هذه العوامل، فقد منحت الجمهور «الحرية الممنوحة في اختيار موضوعات العروض، ومنحته الدهشة والإبداع اللذين يصنعهما الممثلون، فالعروض تتسم بالبساطة فيتقبلها الجمهور، وبخاصة مع سهولة تقديمها في أي مكان، والأهم هو عدم التنبؤ بما سيكون عليه العرض، لا بالنسبة للجمهور ولا للممثلين»، هذا ما يراه الجراح.

> **يحتاج المسرح السعودي للالتفات لـ«حبل غسيل» واستثمار نجاحاتها، واكتشاف سر وصولها للجمهور، والاستفادة منها والاشتغال على تطويرها أو تطويعها لصالح التجارب المسرحية المتنوعة**

دوائر أكثر اتساعًا

ومما استمدت منه المسرحية قوة الاستمرار والتواصل والقدرة على التسويق والانتشار، كان دخول قناة «سين» التي نشطت على اليوتيوب وتحولت لشركة بما تملكه من قاعدة جماهيرية عريضة جدًّا على خط العمل كمنتج ومسوق، فهذا أخرج المسرحية إلى دوائر أكثر اتساعًا ورحابةً، لتخرج لنا كل هذه التوليفة. ويرى المدير التنفيذي لـ«سين» عبدالمجيد الكناني أن «تميز الفكرة وعدم طرحها مسبقًا على مستوى المملكة، إضافة إلى أن هناك عوامل متشابهة بين المحتوى الرقمي وفكرة المسرحية مثل الحالة التفاعلية مع الجمهور وتجدد المحتوى في كل عرض «جعلهم في سين يتبنون المسرحية ويسوقونها، حيث قدمت لها «شبكة تسويق في الإنترنت للعروض، إضافة إلى المهام الإدارية والتنظيمية والتسويقية التي تسمح بانتقال العروض إلى مناطق متعددة في المملكة والاستفادة من


مشهد من المسرحية

مواهب بعض المنتمين لسين». ويصف الكناني تجربتهم في «سين» مع «حبل غسيل» بأنها «رائعة على الصعيد المهني ومثرية على الصعيد الفني، وقد تكون أيضًا فرصة لإعادة حالة الجماهيرية في المسرح حيث استطاعت المسرحية إيجادها بين شرائح متعددة من الجمهور السعودي». ويؤكد أنه من الممكن لاحقًا أن تفكر «سين» في إنتاج أعمال مسرحية مقبلة «خصوصًا أن المسرح أحد أعمدة الفنون التي ننطلق منها في إنتاجاتنا عبر «سين»، أما بخصوص المواصفات فدائمًا هناك بحث عن الجديد، الفكرة الجديدة والخلاقة هي أهم معيار نستطيع من خلاله تقديم الدعم الإنتاجي والتسويقي للعروض المسرحية».

تملك حبل غسيل ممكنات الاستمرار والوصول للرقم الهدف الذي تسعى له الفرقة وهو رقم (١٠٠) من تعداد العروض، فكل عرض يختلف عن الآخر من منطلق الموضوعات والمشاهد التي يجسدها الطاقم وتنوعها، لكن السؤال هل استطاعت هذه المسرحية باستقطابها لعدد كبير من الجمهور أن تغير من نمط التفكير تجاه المسرح لدى الجمهور السعودي، هل يمكن لمسرحية أخرى أن تنجح كما نجحت هذه المسرحية، وأعني المسرحيات المتكئة على نص وتمارين أداء، باستقطاب جمهور يعادل جمهور «حبل غسيل»؟! وما الذي يمكن أن تقدمه الفرقة ضمن مسرح البلاي باك من جديد بعيدًا من تجربة هذه المسرحية؟! فالمسرح يحتاج لحركة دؤوبة ولا يكفيه تجربة ناجحة تنتهي ويتوقف بعدها هذا الزخم. يحتاج المسرح السعودي من جهته للالتفات لهذه التجربة واستثمار نجاحاتها، واكتشاف سر وصولها للجمهور، ويحتاج للاستفادة منها والاشتغال على تطويرها أو تطويعها لصالح التجارب المسرحية المتنوعة التي تبدو في الأغلب محصورة في المهرجانات وتؤرشف في الكتب والمقالات البحثية من دون أن يكون لها متلقٍّ يحضر ويتفاعل ويصفق، وهذا ما يحتاجه المسرح أكثر من احتياجه لعروض مهرجانات لا يشاهدها أحد. فالجمهور أساس علاقة التلقي المفترضة في أي شكل من أشكال الفنون البصرية، ومنها المسرح.

التلابُس الجندري في نجاح محمود صباغ وإخفاقه

«بركة يقابل بركة»

علي المجنوني كاتب سعودي

يمكن اعتبار فلم محمود صباغ «بركة يقابل بركة» (٢٠١٦م) تعليقًا نقديًا على المجتمع السعودي اتخذ أكثر من طريقة، ولكن مقدار نجاحه في تحقيق هدفه يتباين من طريقة إلى أخرى. كتب غيرُ واحدٍ عن الصوت الرسالي المباشر الذي يرتفع من وقت إلى آخر في أثناء الفلم، تحديدًا من خلال بضع لحظات مونتاجية يطلب فيها المخرج من المشاهد أن يعود إلى الوراء ويفكر. إنها لحظات إشكالية، يمكن أن تقدم معلومات تاريخية ومعاصرة للمشاهد الأجنبي، ومع ذلك يصعب القول: إن اللجوء إليها، باستخدام تقنية المونتاج، كان إيماءة بريختية ترمي إلى نزع الألفة وتوفير مساحة نقدية، كما فعل بريخت في المسرح الملحمي الذي يهدف إلى الحيلولة دون تماهي الجمهور مع الشخصيات عاطفيًّا، ودفعهم عوضًا عن ذلك إلى التفكير بوعي. ليس غريبًا أن يكون استخدام المونتاج ذاك أضعف أجزاء الفلم لأنه يقدّم، في الأغلب عبر بركة عرابي، رسالة مباشرة من دون أن يكون للجمهور دورٌ في الحكم عليها. أبرز اللحظات المونتاجية كانت حينما اندفع بركة عرابي في نوبة نوستالجية إلى ماضٍ صامتٍ وحبيس (عرابي العجوز المُقعَد لا يتكلم طوال الفلم) ليؤسس تباينًا صارخًا بين الماضي والحاضر، ويتهم فيه خطابًا معينًا بالمسؤولية عن الحاضر المتعثر. كل هذا في وقتٍ لم يكن فيه الفلم مشغولًا بتفسير ما حدث أو بتبرير هذا الحنين من دون إضعاف موضوعه.



محمود صباغ وطاقم الفلم

على أية حال، مقابل هذا الإخفاق، ينجح الفلم إلى حد كبير في تصوير العلاقات الاجتماعية، خصوصًا تلك المرتبطة بالأدوار الجندرية، بمعالجة سينمائية بعيدة من المباشرة. لعلّ خير مثال على هذا كيفيةُ تعامل الفلم مع ما أسميه «التلابُس الجندري» أو الـ«crossdressing» وهي ممارسة يرتدي فيها الفرد من فئة جنسية أو جندرية معينة ملابس مرتبطة، حسب الأعراف المتواطأ عليها، بفئة جنسية أو جندرية أخرى. وُجدت هذه الممارسة في الفلم من خلال بضع حالات ارتدى فيها الممثل الذكر ملابس نسائية أو ارتدت فيها الممثلة المرأة ملابس رجالية حسبما سيأتي من تفصيل. يمثّل تبادلُ الملابس بين جنسين مختلفين ازدواجًا يتوازى والازدواجَ الذي أشار إليه عنوان الفلم. وتكمن أهمية الحديث عنه في كون القراءات السابقة للفلم تجاهلت تناول هذه الممارسة تقريبًا، على الرغم من أن الإنتاج التلفزيوني والسينمائي والمسرحي في السعودية يزخر بحالات مشابهة. إضافة إلى ذلك يقدّم هذا الجانب حالة من النقد الذاتي لفلمٍ ذاتيّ الوعي (ليس أدلّ على وعي الفلم بذاته من الإشارات المتكررة إلى شتى الفنون، والإلماحة الذكية في مستهلّ الفلم إلى استخدام التشويش للتيسير على الآخرين أداءَ عملهم، وباقي الجوانب الناتجة عن وعي الفلم بذاته باعتباره جهدًا ثقافيًّا وفنيًّا في وسط معين هو ناتِجُه في الوقت نفسه الذي يعلقّ فيه عليه).

أعراف اجتماعية صارمة

أعود إلى التلابس الجندري باعتباره نقدًا ذاتيًّا، فهو بتعقيده يقدّم نقيضًا للمباشَرة آنفة الذكر. ويهمّنا التركيز على صورتين لهذه الممارسة شديدتي الأهمية، وهما ارتداء بركة عرابي ملابسَ نسائية في المسرحية التي يؤديها داخل الفلم، وارتداء بيبي حارث ملابسَ رجالية في حفلةٍ تقيمها عائلتها التي تبنّتها انتهت بأن خرجت بيبي إلى الشارع تقود سيارة. هاتان الصورتان —في تقابلهما— تقدمان تعليقًا غير مباشر، وبالتالي أكثر إقناعًا، على الأعراف الاجتماعية الصارمة في مجتمع الشخصيتين اللتين تقاسمتا بطولة الفلم. إن الشخصيتين كلتيهما، بركة عرابي وبيبي حارث، لا تعرِّفان نفسيهما على أنهما تتوقان إلى هوية جندرية غير التي يستطيع الجمهور تمييز انتماء كلّ منهما إليها. إنهما ليستا «ترانسجندر» مثلًا ولا تتماهيان بالضرورة مع الهوية الجندرية المعطاة لهما مؤقتًا في أثناء التلابس الجندري. وعلى الرغم من ذلك فإن هذه الإيماءة تقدّم حالةً تُمرَّر من خلالها أفكار مهمة لموضوع الفلم. إضافة إلى كونها هوية

ينجح الفلم إلى حد كبير في تصوير العلاقات الاجتماعية، خصوصًا تلك المرتبطة بالأدوار الجندرية، بمعالجة سينمائية بعيدة من المباشرة

مؤقتة، هي أدوارٌ تعطى للشخصيات من جهة خارجية ولم تكن —على الأقل في البداية— تُعتنَق تطوّعًا أو ابتداءً. بعبارة أخرى لا تتضمن هذه الممارسة في الحالتين «خداعًا ضروريًّا» ولا تدخُّلًا في أعراف الهوية الجندرية السائدة في المجتمع نابعًا من رغبة الشخصية في تعريف نفسها بأنها مختلفة عما يُمليه عليها مجتمعها. أقول في البدء على الأقل لأن كلتا الشخصيتين تأخذ هذه الهوية الجديدة إلى واقعها في مغامرة صغيرة كما سنرى. في كلتا الحالتين يأتي قبول الشخصيتين بذلك الدور المؤقت استجابة للظروف المحيطة، وهو ما يساعدنا في فهم سلوك الشخصيات ودوافعها عبر مجموعة أسئلة منها: هل اكتسبت الشخصيتان في أثناء ارتدائهما ملابس الجنس الآخر معرفةً، ما كان لهما أن يكتسباها في ظرف آخر؟ وكيف استثمرتا تلك المعرفة إن وجدت وهما تخرجان من هويتهما المؤقتة إلى مجتمع يبني معياريته الجندرية على أساس المغايرة؟

بالنظر إلى الاتجاه الذي تمثله كل حالة من هاتين الحالتين يمكن الاهتداء إلى تحليل كاشف، ففي حالة بركة عرابي الآتي من الطبقة الاجتماعية الدنيا، يأتي اشتراكه في المسرحية — حيث يكون عليه أداء دور شخصية امرأة— جزءًا من محاولته تحسين وضعه وربما الهروب من الظروف الاقتصادية. أما في حالة بيبي حارث الآتية من الطبقة الاجتماعية العليا، فاشتراكها في حفلة «القيسة» امتثالٌ لأعراف طبقية ترفيّة، لكنها أيضًا تتحدى تلك الأعراف بقيادة السيارة مستفيدة من الهوية المؤقتة التي أعطيت إياها. وفي الحالة الأخيرة إشارة مهمة؛ إذ أدّى هذا التعامل مع الهوية الجديدة إلى كسر حاجز إلى الأسفل سببه رغبة بيبي حارث المستمرة في الخروج من ربقة الطبقة الاجتماعية التي تحكمها سننٌ ذكورية صارمة وميكانيكية، يرافق تلك الرغبة توقٌ إلى طبقة أقل (قد تكون الأصل لكونها بنتًا مُتبنّاة) ولكنها طبقة أقل صرامة حين يتعلق الأمر بالحياة الاجتماعية، على الأقل فيما يبدو لبيبي. فرق آخر في الاتجاه الذي تمثله كلتا الحالتين هو في دوافع المشاعر التي يجدها المشاهد تجاه كلتا الشخصيتين وهما ترتديان ملابس الجنس الآخر. تقريبًا يمتنع المشاهد عن التعاطف مع بركة

عرابي نظرًا للمساحة العاطفية المخلوقة من أجل الكوميديا. دور أوفيليا واحد من أكثر لحظات الفلم كوميديا الباعثة على الضحك لسبب بسيط هو أن الميكانيكية الشديدة التي يؤدي بها بركة الدور الأنثوي تتباين تباينًا عظيمًا مع حيوية السياق الذي وجدت فيه، وهذا لبّ الكوميديا؛ لذلك لا غرو أن يشعر المشاهد بحاجة إلى الضحك، حيث يرى الشخصية تواجه صعوبة في أثناء ارتدائها ملابس الجنس الآخر، خصوصًا أن التجربة بعيدة تمامًا من تجارب المشاهد، وهو ما يجعل أمر الضحك عليها ممكنًا ومستساغًا. أما حينما يتعلق الأمر ببيبي حارث فالوضع على العكس تمامًا. إنها تنزع نفسها من سياق تراجيدي كئيب يدفع المشاهد للتعاطف معها وهي تتحرر مؤقتًا من بيئة ضاغطة وخانقة.

في حالة بركة عرابي، يأتي ارتداء بطل الفلم ملابس نسائية استجابة لتمثيل دور أوفيليا في مسرحية «هاملت» التي يُخرجها صديقه. وتكمن أهمية هذه الحالة في كون الفنان مضطرًّا لتمثيل هذا الدور وتحقيق نجاح صغير في حياته المتواضعة، وذلك بقبوله دورًا لم يكن سيحصل عليه لولا أن تنازل عنه الفنان المعيّن له أصلًا (هل تنازل عنه لأنه دور امرأة؟ ربما). هذه الممارسة هي أيضًا تعليقٌ على ملمح من ملامح الحياة الفنية والاجتماعية في السعودية، وهي منع وجود الجنسين معًا على خشبة المسرح. إذن، السبب الذي أوجد هذا الدور في الأساس هو مشكلة سياسية. جدير بالذكر أن الشخصية هنا تؤدي الهوية الجندرية الجديدة أداءً رديئًا يخفق في إقناع الجمهور، بدءًا من المسرحية، حيث الممثل يخفق في تقديم أداء مقنع لدور أوفيليا، وانتهاءً بحياته الشخصية التي يبدو فيها ساذجًا جدًّا عندما يتعلق الأمر بالجنس الآخر الذي ارتدى ملابسه. من هنا تبرز قيمة الصورة الأيقونية التي افتُتح بها الفلم، أعني صورة بركة عرابي وهو يتفحص حمالة الصدر، يقف أمامها عاجزًا عن الفهم كأنه يقف أمام لغزٍ، أعزلَ من كل دراية. حتى حينما اكتسب قليلًا من الخبرة، بفضل أدائه للهوية الجندرية الجديدة، لم تكن خبرته مُعينًا له في مغامرته العاطفية، ولم يستفد من تلك الهوية المؤقتة، بل على العكس خلقت مواقف متباينة في وظائفها وغير متوقعة. فمثلًا، في موقف كوميدي، يُهدي بيبي قطعة ملابس داخلية في أول لقاء لهما. وفي موقف درامي، يسألها عن نوع حمالة الصدر «البوش أپ» التي اقترح عليه مُخرج المسرحية أن يلبسها. إخفاقه في توقيت السؤال أدى إلى سوء تفاهم وقد توقع أن المعرفة التي منحتها إياه تلك الهوية المؤقتة ستكون عاملًا في رتق واقع بيبي حارث. بالطبع لم تفهم بيبي الإيماءةَ بل استنكرتها بفضل الصرامة التي اعتادت عليها في محيطها الذكوري، فهو إمّا يعرف ما لا يجدر به أن يعرف من مفردات العالم الأنثوي الحميم، وإمّا يتودد إليها بطريقة فجّة ومستغِلة. كانت تلك الحادثة التي ختمت مغامرة



مشهد من الفلم

عاطفية يتحمل مسؤولية انتهائها المجتمع. أدركت بيبي بفضل الحادثة أنها إنما كانت تلعب دورًا في مسرحية اجتماعية، دورًا انتهى بحَمْل ميّادة وما ترتّب عليه من نتائج، في مفارقة إضافية، وهي أن انتهاء دورها في تلك المسرحية كان بسبب وساطة بركة في سعي ميادة للحمل على يد الداية سعدية. إن كان هذا الإدراك قد فتح عينيها على حقيقة وضعها، فإنه لم يعتقها من ربقة استغلال مؤسسة العائلة الأرستقراطية إلا ليضعها في ذمة استغلال آخر تقوم عليه مؤسسة رأسمالية ستستمر على النهج نفسه في استغلال الفرد وتشييء الجسد.

هروب من الواقع

أما في حالة بيبي حارث، فترتدي بطلة الفلم ثوبًا رجاليًّا وشاربًا في مناسبة أقامتها ميادة احتفالًا بحَمْلها بعد عقود من العقم. في تلك الحفلة ظهرت ميادة في زي رجالي كامل (ثوب وشماغ وعقال وبشت) وظهرت بيبي في زيّ شامي كامل بشارب مبالغ فيه، إضافة إلى مجموعة من الضيفات على رأسهن الداية سعدية التي أنهت عقم ميادة. هذه الممارسة من جانب العائلة لا تمثل استجابة لظروف معينة ولا تطمح إلى صعود في السلّم الاجتماعي (كما هي الحال مع بركة عرابي) إنما هي هوية «موضعية» و«تجربة معيشة» بصورة مؤقتة. بمعنى آخر، يمكن اعتبارها تجربة طوعية و«حدودية» تمثل هروبًا من



لا يقود التلابس الجندري إلى إحداث غموض في جندر الشخصيتين؛ لأن أيًّا منهما لم يكن يتحدى الأعراف الجندرية السائدة، لكنه عوضًا عن ذلك يكشف كشفًا غير مباشرٍ المجتمعَ السعودي المعاصر من خلال توظيف موفَّق لإبراز التباين بين وضعَي الرجل والمرأة فيه

الواقع إلى عالم لا يبني معياريته الجندرية على أساس المغايرة. استكمالًا لهذا الدور المؤقت أخذت بيبي مفتاح السيارة وخرجت في زيها الرجالي تقود سيارتها في ليل جدة. إذن، ثورة بيبي حارث على عائلتها ليست ناجمة بالكلية عن وعي بزيف الطبقة التي تنتمي إليها العائلة وإخفاقها في التأقلم وفقًا لنواميسها، إنها ناجمة عن رغبة في الاستقلال الاقتصادي، وبالتالي النفسي، كما هي ناجمة عن انجذابها العاطفي إلى بركة عرابي. وهذا ما يجعلنا نقول: إنها تمثيل لحالة غامضة ترمي إلى تحقيق قيم مُستقاة من الطبقة البرجوازية التي ترعرعت فيها مثل قيمة الاستقلال (بفضل النجومية التي حققتها)، وتتحداها في الوقت نفسه بالحب عبر الطبقات الاجتماعية. حتى قيادتها السيارة، الفعل الذي كان يمكن أن يكون ثوريًّا، لم يترتب عليه من النتائج ما يعود عليها بمشاكل إضافية.

لا يقود التلابس الجندري، حسب الحالتين الموصوفتين أعلاه، إلى إحداث غموض في جندر الشخصيتين؛ لأن أيًّا منهما لم يكن يتحدى الأعراف الجندرية السائدة، لكنه عوضًا عن ذلك يكشف كشفًا غير مباشرٍ المجتمع السعودي المعاصر من خلال توظيف موفَّق لإبراز التباين بين وضعَيِ الرجل والمرأة فيه. يؤسس فلم «بركة يقابل بركة» لتباين مستمر بين ما هي الأمور عليه وما ينبغي أن تكون، وهذا التباين لا يشكل في الأغلب دافعًا للحدث وللشخصيات، بل عقبة متينة في طريق تحقيق الشخصيات أهدافها. ولهذا السبب لم تغير نهاية الفلم في مصاير الشخصيات إلّا على مستوى الإدراك، وهو تغيير لا يستهان به، لكنه لا يجمع البطلين في تتويج ناجح لعلاقتهما العاطفية. لقد اختار الفلم رسوخَ الأدوار الجندرية وصرامتها أحد موضوعاته، لكنه في الحين الذي يلوم فيه المجتمع لومًا مباشرًا قد يخفق في القبض بحساسية على تعقيدات العلاقات الاجتماعية، يُقارب الموضوع نفسه مقاربة مقنعة وغير مباشرة من خلال الاعتماد على التلابس بين الجنسين.

وصايا المغني الحضرمي.. الدائمة

أبو بكر سالم

صوت احتفال كوني

محمد ديريه كاتب وطبيب صومالي يقيم في نيويورك

بإمكانك أن تمر بجوار التلفاز، بوسعك أن تنتقل بين قناتين، أن تدعو نديمك للاستماع إلى أغنية جميلة، شريطة ألا يكون شاغل الأثير أو الرجل الذي على الشاشة أفلج، أسود الشعر مرسله، أعسر يمسك عوده بالشمال حال جلوسه، واقفًا مهيبًا كأن أكثم بن صيفي احترف الغناء، يمكنك دائمًا أن تستمع إلى الموسيقا وحيدًا أو على طاولة العشاء، لكن ليس أبدًا حين يكون الصوت صوت موكب مهيب قادم من بعيد كصوت أبو بكر، ليس أبدًا حين يصدح رجل بسبعة أصوات وخمس هيئات ويد حين تلقي العود تدوزن الإيقاع وتقول للجمهور: هاكم هذا السطر كي تشاركوا في الاحتفال الكوني، غنوا وقوفًا، اجلسوا واقفين، كونوا منتصبين حتى أنتهي من وصايا الكمال. لا يلام على الانتساب إليه أحد، فقد كان وحيدًا تمامًا في القمة وإن ترك خلفه ستة من الأبناء، كان كأول حروف اسمه وأول حروف أسماء أبنائه الستة، كان الألف في أول النوتة، وكان أبًا للفرقة حتى حين يعطيها ظهره العريض، وبكرًا في ثلاثة لا ينازعه فيها أحد: شاعرًا قبل الطرب، ملحنًا داخل الأغنية، ومطربًا رغم أنف الوزن والقافية، بموته نُعي إلينا بحر الكامل في الأغنية العربية الحديثة.

ولد في مدينة حُكمها حُكم المسجد، فلا يدخلها منتعل؛ لذا أتم أول البقرة حتى يس، وأتبعها بالصافات حتى قال أعوذ برب الناس، ومن ثم تناول النحو حتى أتمه وعلمه لثلاث سنين، فاستقام لسانه استقامة من انتسب إلى بلفقيه، في الوادي تتبع أول السيل حتى قبله مع الصبية في حضرموت، ومن أسواق المكلا أزهرت ألوان فوط البساطة في عينيه، ومن دوعن تحلى بالعين وباللسان، ورأى في شبام ناطحات مانهاتن الصحراء، فكيف لا يغني حين شكك الناس في انتسابه لأهله مرددًا ومؤكدًا في نهاية كل جملة لحنية: وأنا، من الغنا مدينة حضرموت!

أصابه ما أصاب الناس من تقلب الأحوال في النصف الثاني من القرن العشرين، فهاجر - عادة أهله الحضارم - أول ما هاجر في سن الرابعة عشرة إلى نجران بحثًا عن لقمة العيش، شده حنين الواحة فما أتم الشهرين هناك، عاد إلى حضرموت، نمى علم غنائه لأهله فأصابه ما يصيب الحيي الخجول - وقد كان كذلك طوال حياته رحمه الله - فتلطف بمديح سيد الخلق أحمد، وذاك من محمود الفعال، حتى زاد الدف وضبط الإيقاع، ثم كان العود في عدن، ومن لم يغن في عدن فما رأى الدنيا يا ناس؛ لذا حين غادرها بكى وانتحب من غدر الزمان، تخيل الحضرمي الذي جرب أحوال الدنيا كل معقول، اللهم إلا أن يفارقك يا عدن.

ساقه لطف المقادير إلى لقيا المحضار، على قبريهما اليوم شآبيب الرحمة ولطف الرحمن، فوجد في رقة شعره رائحة الوادي ونسيم آخر الليل بين نخيل البلاد، لم يكن المحضار شاعرًا فحسب، بل كان جامعة الفنون الحضرمية لمن فاته الدرس، شاعرًا يصيبه الإيقاع قبل الكلمات، يدوزن بعلبة الكبريت والنقر على الكف حتى يسلم اللحن إلى فرقة اسمها أبو بكر، ولم يكن على أبو أصيل إلا أن يقحم صوته في الكلمات،

فيقطعها ويجمعها ويلونها ويرسمها، تارة بسحيق القرار الذي لا يهتدي إليه سواه، وأخرى برفيع الجواب حتى يخال المستمع المدهوش أن كورالًا مضمر الحد قد صعد إلى مئذنة القرية، وحين يمسك المخرج بالكاميرا وأبو بكر على المسرح فقد انظلم الحاضرون ورب البيت، تأملوا حفلاته من عدن إلى مسقط، ومن أبها إلى أبوظبي، هذا رجل يسرق النور من جوف العيون، ليمنع المخرج من حالة سوى دهشة الوقوف متطلعًا إليه.

أحب الشعر حب العربي للضيف، ما من لقاء تلفزيوني إلا ويضيف إلى أذنيك بيتين من شوارد المعنى، لم يلحن يومًا، لا في فصيح ولا في عامي، ومن أنكر على أبو بكر شيئًا فلا يلومن إلا أذنيه. صعد صنعاء بعد الوحدة فمارس لعبة اليمنيين في حل الأحاجي داخل الأغنيات، وتلك من ألعاب القوم في سعيد أيام اليمن السالفة، قبل احتراب القوم وتحريم الفنون في سائر جزيرة العرب:

أحبة ربا صنعاء عجب كيف حالكم
وهل عندكم ما حل بالعاشق المضني
وهل تذكرونا مثلما ذكرنا لكم
وهل تسألوا من جاء إلى أرضكم عنا
لأنا وحق الله من شوقنا لكم
نسائل نجوم الليل عنكم إذا جنى
فلو تنظروا المملوك يرعى خيالكم
ويسجع من صوت الحمام كلما غنى».

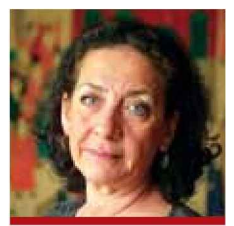
ولم يكن المرحوم أجوف يغني لأجل المال، ولا طالب شهرة يتمايل ميل الفارغين، بل كان - كعادة الحضرمي أينما حل - صاحب معنى ورسالة، حكمته صافية المنبع، فيا سهران تختصر توكل الحضارم أينما كانوا، والبيع والشراء حاضران في طرف كل أغنية لمن أرخى السمع، فلا هو بالذي يشتري بالود من باعه، ولا هو بالباخس ثمن العنب إن باعه أهله، ولا هو مخطئ ميزر النبوت إن رام غزالة من ظباء اليمن، وهو كثير التحنان، كثير تصريف هذا المصدر لمن تتبع فنه، فحين غزاه الشيب نادى نداء يعقوب قارعًا سنه:

وا ويح نفسي
لا ذكرت أوطانها حنّت
حتّى ولو هي في مطرح الخير رغبانه
وعلى الموارد لا جت للشرب تتنغّص
قدها مقالة.. شرب النّغص يتعب الإنسان

وإن طال سكوت الحضارم، فما ضر قومًا صمتهم إن كان صوتهم للدنيا صوت ابن سالم، من شال أعراسهم، وخلد مخارج حروفهم، فأبعد عنهم تهمة البخل والحرص. لعمري لقد أطرب ابنكم كل حي فتيهوا على غيركم، وقد أجلس ابن محفوظ على الأرض حتى أمسك برأسه، وصير ابن عبده كورالًا في جلسات روتانا فما اسطاع إلا أن يقول: سبحان من خلق صوت هذا الشيبة العظيم. ولا يحزننّ أحدكم إن قرأ في تعريفه غير أمه والغنا، فالحضرمي ابن كل أرض ذكر فيها اسم الله، وهو الأمين على المال قبل اللحن، والوفي للصاحب، وصاحب الحكمة والمشورة، ولو لم تسر الركبان بشيء من كلامكم إلا بعض وصايا المرحوم في «تسلى يا قليبي» أو مقطع من مقاطع «يا سهران»، لكفاكم شاهدًا ووكيلًا:

يا سهران اهدأ ونعم قلبك لا تحمله هم
المكتوب واللي انقسم بيأتيك من حيث كان.

الصدق، التوكل، ألا أعود لمن باعني، وحقيقة أن الدنيا مخلاة، وكم من مال يمسي لمولى غير مولاه، وأخيرًا أن أمدح سيد الخلق في حضرة من يفهم، مولودًا في تريم أو مدفونًا في الرياض، فتلك رسالة الحضرمي أينما انطلق صوت أبو بكر وغنى سيدي المحضار.



هدى بركات
كاتبة لبنانية

في أننا «ملح الأرض»

- «**أنتم** ملح الأرض، قال جبران. لهذا يهاجر اللبناني ابنُ الجبل الأشمّ. لهذا تجدنا في أصقاع الدنيا.

- بل هو المسيح يا خال، قال هذا مخاطبًا تلاميذه

- جبران هو ابن الإنسان. أي جبران ويسوع واحد...»

كان اللبنانيّون أكثر الشعوب العربيّة مفاخرة بأنفسهم، يزايدون ويبالغون في تفوّقهم من دون تدقيق في موجبات المقارنة مع شعوب أخرى، قريبة كانت أم بعيدة. وهم يردّون هذا التفوّق إلى سعة انتشارهم، وإلى أسباب أخرى، مبهمة أو فولكلوريّة... لذا كنّا نستظرف الخال، ونحب «ذكريات» هجرته الطويلة، التي عاد منها إلى القرية على حدود الكهولة. كان كأنّه ما زال هناك، في الأرجنتين، لا يخبرنا إلّا عن تلك البلاد التي حملوه إليها رضيعًا. كأنّ كلّ حكاية حياته حصلت وانتهت هناك. فرغم كونه أحد وجهاء البلدة، بإرثه عن جدّه وأبيه، وبثرائه من ملكيّة الأراضي، فهو ظلّ غائبًا عن حاضرها، لا رأي له في الانتخابات، ولا تدخّل في الدوائر العليا لتقديم الخدمات مثل غيره من الزعماء؛ لذا انفض عنه الناس بحسرة، ومنهم من راح ساخرًا من سذاجته، يلقّبه بال«أرختنيني» بحسب لفظه هو، ما يزيد في سعادته واستفاضته بالحديث...

حين صار عجوزًا اختلف جمهوره. يتجمّع حوله الفتيان والشبّان طالبين المزيد من مبالغاته وحكايات مفاخراته. فراح، لمّا نفد ما في جَعبته، يضيف القصص والمغامرات اللامعقولة. وردًّا على طلب الجمهور كان يعود بخاصة إلى تلك الحكاية التي يخبّر فيها كيف التقى النابليون على إحدى السفن المتوجّهة إلى بلاد عجيبة في عمق الأمازون، حيث الألماس كحبوب الحمّص عندنا، وأحيانًا يكون كحبّات البطاطا... وفي تلك الرحلة سدّد له النابليون نصائح لا ولن ينساها أبدًا، ومنها ألّا يأكل الكثير من الفاصوليا؛ لأنّها من الطبيخ الذي يغشّي النظر ويُنيم الرأس فلا يستطيع آكلها السيطرة على المفاوضات فيما يخصّ تجارته. وكانت هذه النصيحة الثمينة شخصيّة جدًّا؛ إذ أردف النابليون أنّ بعض الشعوب مثل السوريين واللبنانيين والأفارقة لا ولن ينجحوا في التجارة بسبب ولعهم بالفاصوليا وما شابهها، ناصحًا إيّاهم ولو من غير كبير أمل بتعلّم الطبخ الفرنسي... أمّا بيت القصيد، ومهما اختلفت حيثيّات الصيغة المعتمدة، فهو نهاية الحكاية حيث يذلّ الخال النابليون بوضع أرزة «البازابورت» أمام عينيه صارخًا في وجهه أنّه يجهل- فيما يجهله- الكبّة النيئة من لحم الماعز، ولقمة التبّولة ملفوفة بورق العنب إلخ إلخ... إلى أن يتراجع النابليون ويعتذر، رغم سداد رأي القائد الفرنساوي فيما يخصّ الفاصوليا بالذات. في عمق بلاد الأمازون.

***

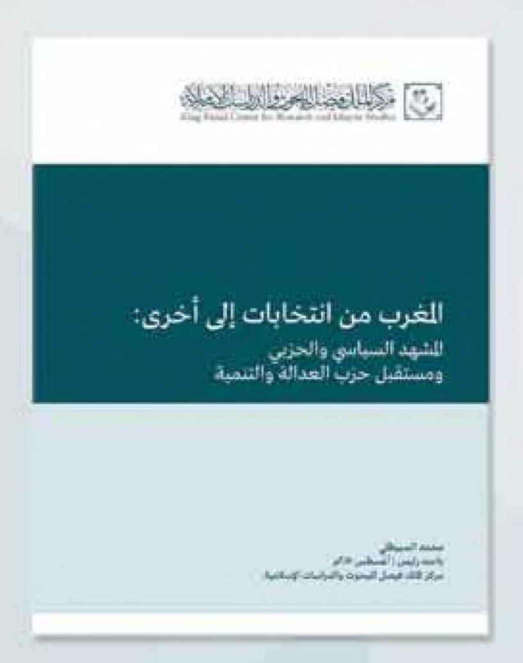
كنّا وما زلنا نفاخر بما أبلينا في بلاد الهجرة. وإشعاعنا هناك كان يمتد نورُه إلى هنا. إلى حيث تتّجه أنظارنا من خلف البحار وقلوبنا المتعلّقة بأرض نبني عليها بيتًا - أو قصرًا - يشهد بنجاح «ملح الأرض». عائدين بالشوق والحنين المتوجّبين وباللكنة المحبّبة إلى قلوب الأقرباء، رافعين، حالما نترك السفينة أو الطائرة تلك الأرزة الخضراء الممهورة على جوازات السفر كمن يرفع راية انتصاره في الغزوات الكبرى... حتّى توالت الهجرات... وحتى جاءت أيّام صاروا يفرزوننا فيها في المطارات، وبحسب جوازاتنا إياها، في صفوف تشمشمنا فيها الكلاب بحثًا عن مخدّرات أو متفجّرات قبل السماح لنا بعبور الحدود. صار الصبر، ثمّ المزيد من الصبر والتواضع أكثر تعقّلًا من الهوبرة بالباسبور اللبناني... واليوم يصاب الجواز العربي عمومًا بما هو أدهى بكثير.

***

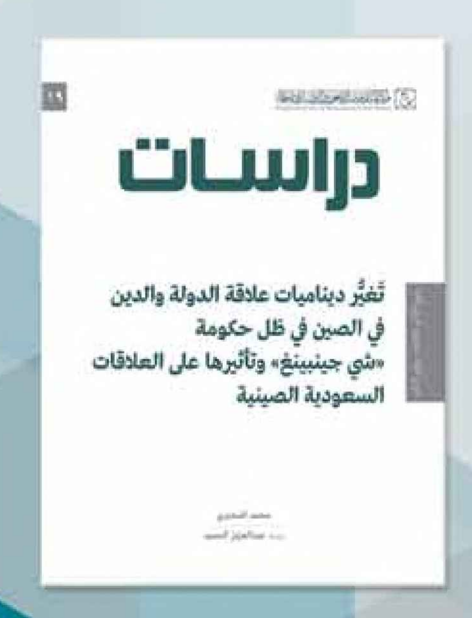
الآن، كلّ شباب العرب في بحث محموم عن باسبور أجنبي. كلّهم يعرف «ثمن» الباسبور الأجنبي في البورصة العالميّة المفتوحة للجميع. الأدقّ أنّها مفتوحة لمن يملك مالًا ويقدر على الشراء. بورصة لأثمان جوازات تعطيك إيّاها بلدان مثل مالطا وغرانادا والدومينيكان والباراغواي وجزر يونانيّة و... ويعرفون أيّها يُقرن بالجنسيّة، وأيّها يعفي من الإقامة أو يعفي من دفع الضرائب... والتكلفة في سلّم الأسعار تبدأ من خمسة آلاف دولار لتصل إلى المليون، لكن كلّها يفتح لك حدود ١٤٧ بلدًا بلا تأشيرة ولا بهدلة... جواز سفر كوني يستحق أن يلقّب حامله بكلّ فخر ب«ملح الأرض». أمّا ال«آخرون» فلهم القوارب المطّاطيّة المثقوبة القعر.

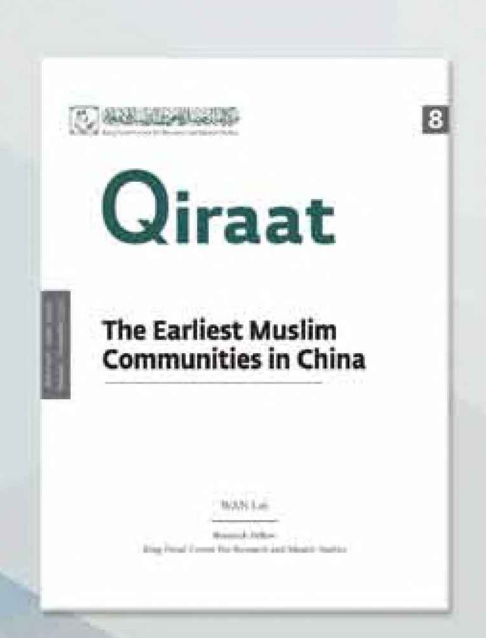


إصدارات إدارة البحوث









ص.ب (٥١٠٤٩) الرياض ١١٥٤٣ - المملكة العربية السعودية - هاتف ٤٦٥٢٢٥٥ (٩٦٦+ ١١) فاكس ٤٥٧٧٦١١ (٩٦٦+ ١١)
البريد الإلكتروني research@kfcris.com الموقع الإلكتروني www.kfcris.com

مؤسسة الملك فيصل الخيرية

King Faisal Foundation





جامعة عفت

EFFAT UNIVERSITY



جامعة الفيصل

Alfaisal University



مدارس الملك فيصل

King Faisal School





مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية

King Faisal Center for Research and Islamic Studies



King Faisal

INTERNATIONAL PRIZE

ص. ب: ٣٥٢ الرياض: ١١٤١١ المملكة العربية السعودية هاتف: ٤٦٥٢٢٥٥(٩٦٦١١+) فاكس: ٤٦٥٦٥٢٤(٩٦٦١١ +)

P.O.Box 352 Riyadh 11411 Kingdom of Saudi Arabia Tel: (+966 11) 4652255 Fax: (+966 11) 4656524

www.kff.com